This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

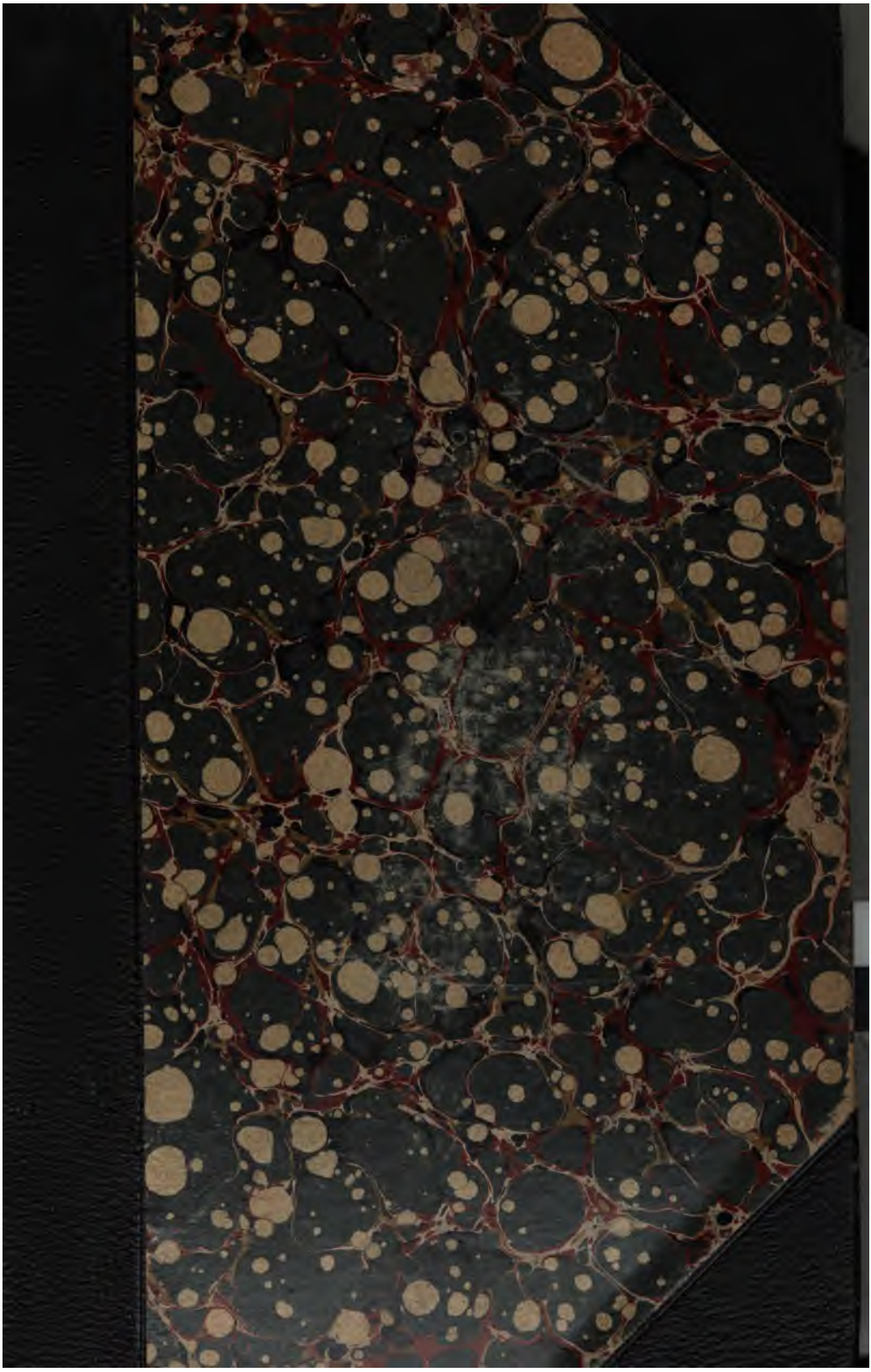
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



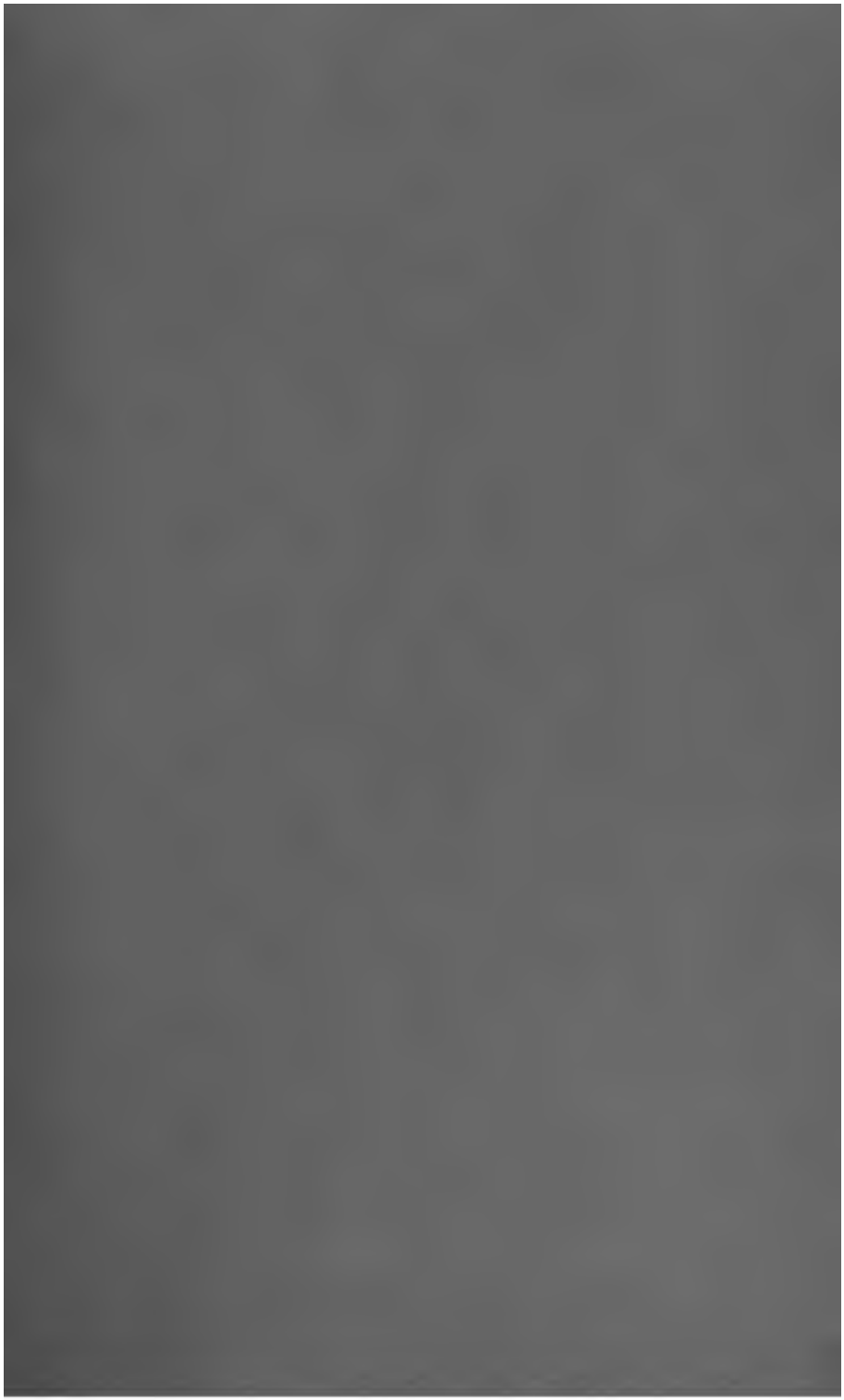
Gh 63.929.3

Harvard College Library

FROM THE

SALISBURY FUND

Given in 1858 by STEPHEN SALISBURY, of Worcester, Mass. (Class of 1817), for "the purchase of books in the Greek and Latin languages, and books in other languages illustrating Greek and Latin books."



Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Ilias.

Von

Eduard Kammer.

Dritte, neubearbeitete Auflage.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1906.

Ein äſthetiſcher Kommentar

zu

Homers Ilias

von

Eduard Kammer.

Dritte, neubearbeitete Auflage.

Mit einem Lichtdruckbilde.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1906.

Gh 63.929.3

HARVARD COLLEGE
APR 13 1910
LIBRARY

Salisbury fund

Meiner

geliebten Frau Clara

zugeeignet.

Vorwort.

Ein altes herrliches Bild, welches im Laufe der Jahrhunderte wiederholentlich von geschickter und ungeschickter Hand übergangen ist und in seinem eigenen Farbenglanze wie in seiner geistigen Auffassung und Charakteristik die durchgreifendsten Veränderungen erfahren hat, verlangt von dem späten Restaurator die liebevollste Versenkung in die technische Malweise und den Ideenkreis der Zeit, aus welcher das Bild hervorgegangen ist. Auch die Homerischen Gedichte sind infolge ihrer langen mündlichen Überlieferung von Eindichtungen und Zusätzen aller Art durchzogen, nur ist es hier viel schwieriger, diese von der echten, ursprünglichen Dichtung zu unterscheiden, da die beiden Homerischen Epen als das einzige Denkmal für den Geist jener Zeit ihrer Entstehung uns erhalten sind: ihr Verständnis muß somit uns allein ein auf Gewissenhaftigkeit und Liebe zugleich beruhendes Studium derselben eröffnen.

Der Verfasser hat zunächst auf breitester Grundlage in der Weise, wie seine veröffentlichte Untersuchung der Gesänge 12—15 der Ilias es darlegt, für die gesamte Dichtung die Sprache derselben durchforscht und den originalen und entlehnten Ausdruck voneinander zu sondern gesucht: diese Seite seiner Arbeit konnte in dem vorliegenden Buche in der Berücksichtigung der besonderen Zwecke desselben kaum gestreift werden. Vorzugsweise gewährt dasselbe einen Einblick in eine zweite Seite der Tätigkeit des Verfassers, in die ästhetische Betrachtung der Ilias als eines Kunstwerkes, in die Darlegung des Planes der Dichtung, die Verfolgung der einzelnen Fäden im Gewebe derselben: höchst überraschend ergab sich hierbei die Beobachtung, daß überall, wo die Fäden der Dichtung

abriſſen, wo fremde, willkürliche Motive auftraten und die urſprüngliche Kompoſition zerſprengten, auch der ſprachliche Ausdruck ſich als ein fremdartiger, entlehnter, mechaniſch gebrauchter erwies: es ward ſomit, ſoweit dieſes überhaupt in ſo ſchwieriger Frage möglich iſt, für die Ergebniſſe der äſthetiſchen Unterſuchung durch die Reſultate der ſprachlichen Forſchung ein ſicheres Fundament gewonnen.

Der Verfaſſer glaubt die urſprüngliche Ilias aus dem Schutte der Überlieferung, welcher die Herrlichkeit der Dichtung oft bis zur Unkenntlichkeit verdeckt hat und auch die modernen Leſer von der Lektüre zurückſchreckt, hervorgezogen zu haben; jedenfalls iſt er überzeugt, daß dem, was er hier als die urſprüngliche Ilias bietet, kein Juwel aus der uns vorliegenden Überlieferung entzogen iſt: heute, wo die Überbürdungsfrage noch immer nicht zur Ruhe gekommen iſt und neben manchem Verkehrten auch vieles Gute im Gefolge gehabt hat, ſollte dem uns Deutſchen innewohnenden pedantiſchen Zuge auch darin nicht mehr nachgegeben werden, daß man in den höheren Schulen, um der eigenen gewiſſenhaften Peinlichkeit zu genügen, z. B. auch von der Ilias Geſänge, welche Verworrenheit und Mangel an poetiſchem Gehalte an der Stirne tragen, in gleicher Weiſe lieſt wie diejenigen, welche ſich durch ihre Schönheit auszeichnen; man ſollte das Edelſte in geſchloſſener Form den Schülern bieten.

Der Verf. wendet ſich zunächſt an die Lehrerwelt, welcher die ſchönſte Aufgabe zufällt, ihre Schüler in die Homeriſche Dichtung einzuführen, ſodann an die geſamte deutſche Jugend, welche an der Einfachheit, Wahrheit und Schönheit der Homeriſchen Dichtung, die ſchon der zweiten klaſſiſchen Blütezeit unſerer Literatur den Adel der Form und die Wahrheit der Empfindung gab, ihr eigenes Empfindungsleben läutern ſoll; ſchließlich an alle, welche ſich in unſerer Zeit noch Sammlung und Muße für die ewigen und ſchönſten Gebilde dichteriſcher Phantaſie bewahrt haben: möchte das Buch freundliche Leſer und Beurteiler finden!

Lyck, 15. Februar 1889.

E. K.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Mehr als ein Dezennium ist seit dem Erscheinen dieses Kommentars verflossen. Daß eine zweite Auflage je nötig werden könnte, war nicht erwartet; um so dankbarer ist jedoch die Nachricht begrüßt worden. In erster Reihe gebührt der Dank allen denen, welche durch freundliche und wohlwollende Besprechungen dem Kommentar die Wege bereitet haben; die dabei gegebenen anregenden Winke sind für die neue Auflage gern benutzt worden.

Auf einem so schwierigen Boden wie dem vorliegenden bietet sich natürlich für Meinungsverschiedenheiten weitester Spielraum, doch wird man gerade von dem Gegner, der nicht mit seinem eigenen Ich in den Parteizwang eingeschworen ist, sondern ohne Vorurteile des anderen Ansicht prüft, sehr viel lernen können. Denn wir alle müssen uns bewußt bleiben, daß von derartigen Untersuchungen keine je volle objektive Wahrheit erwiesen hat, dieser nur so nahe wie möglich zu kommen, unser Streben sein muß. Wer den Verfasser der Ilias für einen „Sänger" hält, der „altes Liedermaterial verarbeitete", wird zunächst noch auseinanderzusetzen haben, von welchem Umfange und Inhalte dieses „alte Liedermaterial" war und was er, „der Sänger", seinerseits hinzutat, dabei auch vor allem die Frage erledigen, ob bei dieser Tätigkeit der „Sänger" noch auf den Namen des großen Genius Anspruch machen kann, für den ihn die griechische Welt und die Nachwelt gehalten hat. Wenig annehmbar ist die Ansicht, nach der Homer in einer Zeit der „Gärung" dichtete, „die fortwährend Neues brachte", wodurch sich auch die vielen Unebenheiten und „Widersprüche" in der Dichtung selbst erklären

abriſſen, wo fremde, willkürliche Motive auftraten und die urſprüngliche Kompoſition zerſprengten, auch der ſprachliche Ausdruck ſich als ein fremdartiger, entlehnter, mechaniſch gebrauchter erwies: es ward ſomit, ſoweit dieſes überhaupt in ſo ſchwieriger Frage möglich iſt, für die Ergebniſſe der äſthetiſchen Unterſuchung durch die Reſultate der ſprachlichen Forſchung ein ſicheres Fundament gewonnen.

Der Verfaſſer glaubt die urſprüngliche Ilias aus dem Schutte der Überlieferung, welcher die Herrlichkeit der Dichtung oft bis zur Unkenntlichkeit verdeckt hat und auch die modernen Leſer von der Lektüre zurückſchreckt, hervorgezogen zu haben; jedenfalls iſt er überzeugt, daß dem, was er hier als die urſprüngliche Ilias bietet, kein Juwel aus der uns vorliegenden Überlieferung entzogen iſt: heute, wo die Überbürdungsfrage noch immer nicht zur Ruhe gekommen iſt und neben manchem Verkehrten auch vieles Gute im Gefolge gehabt hat, ſollte dem uns Deutſchen innewohnenden pedantiſchen Zuge auch darin nicht mehr nachgegeben werden, daß man in den höheren Schulen, um der eigenen gewiſſenhaften Peinlichkeit zu genügen, z. B. auch von der Ilias Geſänge, welche Verworrenheit und Mangel an poetiſchem Gehalte an der Stirne tragen, in gleicher Weiſe lieſt wie diejenigen, welche ſich durch ihre Schönheit auszeichnen; man ſollte das Edelſte in geſchloſſener Form den Schülern bieten.

Der Verf. wendet ſich zunächſt an die Lehrerwelt, welcher die ſchönſte Aufgabe zufällt, ihre Schüler in die Homeriſche Dichtung einzuführen, ſodann an die geſamte deutſche Jugend, welche an der Einfachheit, Wahrheit und Schönheit der Homeriſchen Dichtung, die ſchon der zweiten klaſſiſchen Blütezeit unſerer Literatur den Adel der Form und die Wahrheit der Empfindung gab, ihr eigenes Empfindungsleben läutern ſoll; ſchließlich an alle, welche ſich in unſerer Zeit noch Sammlung und Muße für die ewigen und ſchönſten Gebilde dichteriſcher Phantaſie bewahrt haben: möchte das Buch freundliche Leſer und Beurteiler finden!

Lyck, 15. Februar 1889.

E. K.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Mehr als ein Dezennium ist seit dem Erscheinen dieses Kommentars verflossen. Daß eine zweite Auflage je nötig werden könnte, war nicht erwartet; um so dankbarer ist jedoch die Nachricht begrüßt worden. In erster Reihe gebührt der Dank allen denen, welche durch freundliche und wohlwollende Besprechungen dem Kommentar die Wege bereitet haben; die dabei gegebenen anregenden Winke sind für die neue Auflage gern benutzt worden.

Auf einem so schwierigen Boden wie dem vorliegenden bietet sich natürlich für Meinungsverschiedenheiten weitester Spielraum, doch wird man gerade von dem Gegner, der nicht mit seinem eigenen Ich in den Parteizwang eingeschworen ist, sondern ohne Vorurteile des anderen Ansicht prüft, sehr viel lernen können. Denn wir alle müssen uns bewußt bleiben, daß von derartigen Untersuchungen keine je volle objektive Wahrheit erwiesen hat, dieser nur so nahe wie möglich zu kommen, unser Streben sein muß. Wer den Verfasser der Ilias für einen „Sänger" hält, der „altes Liedermaterial verarbeitete", wird zunächst noch auseinanderzusetzen haben, von welchem Umfange und Inhalte dieses „alte Liedermaterial" war und was er, „der Sänger", seinerseits hinzutat, dabei auch vor allem die Frage erledigen, ob bei dieser Tätigkeit der „Sänger" noch auf den Namen des großen Genius Anspruch machen kann, für den ihn die griechische Welt und die Nachwelt gehalten hat. Wenig annehmbar ist die Ansicht, nach der Homer in einer Zeit der „Gärung" dichtete, „die fortwährend Neues brachte", wodurch sich auch die vielen Unebenheiten und „Widersprüche" in der Dichtung selbst erklären

lassen: legt dies schon für die einheitliche dichterische Fähigkeit kein schönes Zeugnis ein, so war unmöglich ein aus der „Gärung" erwachsenes Gedicht geeignet, für alle göttliche und menschliche Ordnung die Grundlage zu legen, auf der alle Nationen griechischer Sprache sich in Freiheit weiterentwickeln konnten. — Auch die Erklärung, die schlechten Stücke in der Ilias verhalten sich zu der übrigen Dichtung wie etwa Schillers „Räuber" zu seiner „Braut von Messina" oder „wie die fast abstoßende Abschiedsszene Dorotheas von den Weibern und Kindern zu der herrlichen Szene von Hermann und Dorothea am Brunnen", kann in keiner Weise befriedigen: letzterem ästhetischen Urteile werden sich wohl wenige anschließen können, während die „Räuber" immerhin einen aufsteigenden großen Genius verkünden, was man von den abfallenden, schlechten Partien der Ilias gewiß nicht sagen kann.

Daß diese Ein- und Zudichtungen von oft sehr geringem dichterischen Werte sich vor dem Urteile der Griechen haben behaupten können, erklärt sich, von anderen Gründen abgesehen, schon durch die Tatsache, daß die Gedichte jahrhundertelang in einzelnen Vorträgen gehört wurden, die eingehende Prüfung nicht zuließen, zumal es eine Kritik in unserem Sinne nicht gab; haben doch auch die späteren Jahrhunderte bis in die neuere Zeit hinein gegen die Einheit der Ilias nicht Bedenken erhoben: als man endlich die Gedichte aufzuschreiben begann, da war der Name Homers so geheiligt, daß die Sammler und Ordner kaum auf den Gedanken kommen konnten, ein unter Homers Namen gehendes Stück auszuschließen.

Der in der ersten Vorrede gemachte Vorschlag, man möge aus der Ilias „das Edelste in geschlossener Form" den Schülern bieten, ist von mehreren Seiten gebilligt, hie und da abgelehnt worden. Wenn entgegengehalten wurde, „für die Lesung in der Schule sei die Frage allein bestimmend, ob die betreffende Partie klare Erzählung und Schilderung zeigt oder nicht, und ob sie den Gang der Gesamthandlung fördert oder ob sie den inneren Zusammenhang derselben unklar macht oder gar stört", so hat gerade diese Forderungen zu erfüllen der ästhetische Kommentar sich zur Aufgabe gestellt. Auch die Frage ist

erhoben worden, ob es für einen Lehrer der Jugend, der diese in die wunderbaren Schönheiten der Homerischen Dichtung einführen soll, nutzbringend ist, wenn „über die Hälfte der Dichtung abstoßende Urteile gefällt" werden: ja, soll man Primanern, mit denen man die Ilias liest, nicht sagen, was schlechte, was gute Poesie ist, wenn man das zu wissen glaubt, und wird man wirklich „die Jugend in die wunderbaren Schönheiten der Homerischen Dichtung einzuführen" vermögen, wenn man das Minderwertige, ja Häßliche in der gleichen Weise wie das Edle und Schöne liest? oder Unebenheiten durch die „Notlage" erklärt, in der sich der „Dichter" befunden habe, was wieder für das Genie des Dichters nicht spricht? Die neuen Lehrpläne haben übrigens in dieser Frage bereits entschieden, welche auf Auswahl, auf Darbietung des Besten dringen. Wenn trotzdem noch immer Gesänge wie der 8., 12., 13., 14., 20. eingehend gelesen werden, wie kann da bei dem heute reicher pulsierenden Lebensquell in den Schülern sich die Begeisterung für einen künstlerischen Genius und für das Schöne überhaupt entzünden, die sie auch noch später als Männer zu der Jugendliebe zurückkehren läßt? Halten wir doch den Blick auf das Ganze gerichtet, die wir die köstliche Aufgabe haben, einen Dichter und zwar den allergrößten der Weltgeschichte, an dessen Tische sich alle kommenden Größen gelabt haben, aus eigener Begeisterung den Schülern nahezubringen, einigen wir uns doch gegenüber der auch gegen das Hellenentum wachsenden Abneigung, welche die Abschaffung des griechischen Unterrichts stürmisch verlangt! Selbst altklassisch gebildete Lehrer ziehen das Lesen von Übersetzungen hellenischer Dichter an den Gymnasien den Originalen vor! ja, der geistvolle Interpret griechischer Kunst und Weisheit hält „Homer für eine Macht, aber für eine überwundene" und will ihn auf die Sekunda beschränkt wissen! Seine Welt ist überwunden, seine Kunst nimmer! Bringen wir aus der Ilias „das Edelste in geschlossener Form" den Schülern zu vollem Verständnis, machen wir sie in diesem Geiste heimisch, so werden sie bald echte und schlechte Poesie voneinander unterscheiden, aber auch noch kulturgeschichtlich aus den einfachen

Formen des antiken Lebens die unendlich verschlungeneren der modernen Welt verstehen lernen.

Möge auch die zweite, neubearbeitete Auflage freundliche Leser und Beurteiler finden und nach ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, unsere Jugend für die Herrlichkeit der Homerischen Dichtung empfänglich zu machen. Homer ist ein Hauptstück des hellenischen Altertums, das unserer Jugend, die wahrlich auch heute ihre Idealität nicht eingebüßt hat, nur unter den viel verwickelteren heutigen Lebensformen schwerer die Sammlung findet, mit der sonnigen Schönheit und Geistesharmonie antiken Wesens auch den inneren Zusammenhang zwischen Natur und Kunst erschließt: Homer ist „nicht nur die Grundlage, sondern sozusagen ein Typus unserer Kultur".

Königsberg, den 10. Januar 1901.

E. K.

Vorwort zur dritten Auflage.

Mit der großen Freude über die so bald nötig gewordene dritte Auflage des Kommentars verbinde ich meinen herzlichen Dank für die sehr wohlwollende Beurteilung der zweiten Auflage; sie ist mir um so wertvoller, als sie von persönlich mir fast durchweg unbekannten Gelehrten erfolgt ist. Die gegebenen Anregungen habe ich soweit als möglich zu verwerten mich bemüht. Bei einem so schwierigen Probleme, wie es die homerische Frage immer sein wird, kann man volle Gewißheit wohl nie gewinnen; das Ziel wird hier bleiben, der Wahrheit immer näherzukommen: im einzelnen wird Freiheit obwalten dürfen.

Es ist gesagt worden, die homerischen Menschen sind nicht verbildet, aber voll entwickelt sind sie auch nicht, ihr Wollen und Begehren entspricht dem natürlichen Egoismus

des Kindes. Dieser Vergleich erscheint mir nicht ganz zutreffend. Das vom Augenblicke immer neu gereizte Kind kennt nur seine selbstischen Bedürfnisse. Ein „Kind" kann der homerische Mensch nur im Vergleiche mit dem modernen Menschen genannt werden, der auf eine lange, mannigfaltige große Kultur zurückblickt, in dem Natur und Bildung, sittliche Forderung und selbstische Neigung gar zu oft getrennte Wege gehen. „Das wunderbar verwickelte Wesen, ‚Mensch' geheißen," ist freilich der homerische Mensch noch nicht; mit der Bildung von Jahrtausenden ist er noch nicht beschwert, auch nicht zwiespältigen Wesens, verglichen mit dem modernen Menschen: das ist jedoch nicht eine Schwäche, sondern gerade seine Stärke: was er ist, verdankt er sich allein, er ist ein viel weniger „verwickeltes Wesen", als wir es nach dreitausend Jahren geworden sind, und doch einen noch so einfachen, in sich beruhenden Menschentypus zu betrachten, hat gerade für uns einen besonders anziehenden Reiz, schon weil wir erkennen können, inwieweit wir jener naiven Zeit entfremdet sind und Grund haben, auf unsere Entwicklung mit Befriedigung zurückzublicken. Noch ist der homerische Mensch seiner Götter voll; seiner Aufgabe der Gemeinde gegenüber wie den Forderungen seines eigenen Hauses sich wohl bewußt, stellt er sich unbeirrt in diesen Dienst und geht auch im Gegensatze zu seinen selbstischen Wünschen in den Tod, wenn dies so die alles ordnende Moira, ja nicht das — Schicksal verlangt. Diesen homerischen Menschen in der festen Geschlossenheit seiner Natur kennen zu lernen, ist besonders für unsere heutige unter dem Ernste des Lebens ins reifere Jünglingsalter hineinwachsende Jugend sehr wertvoll. Schon von diesem Gesichtspunkte aus ist die Ansicht nicht unbedenklich, Homer könne unserem berechtigten poetischen Sehnen heute keine in jeder Beziehung genügende Nahrung bieten: ich meine, das Leben, das durch Geschichte, Kunst, Dichtung zu uns spricht, ist das wahre Leben, bedeutsamer als das Leben, das der Tag mit seinen zerstreuenden selbstischen Eindrücken besonders für unsere Jugend bringt.

Wie gesagt, Homer hat uns in seinen Menschen im wesentlichen nur Typen geschaffen, im Anfange der Literatur,

in einer noch naiven Zeit, in einem sozusagen menschlichen Vorfrühlinge; dabei enthalten sie schon hie und da merkliche Grundkeime zu einer späteren Weiterentwicklung: nur noch besonderer Anlässe bedarf es, daß aus so vorbereitetem Boden plötzlich gesonderte, individuelle Persönlichkeiten mit ganz neuen Interessen und Wünschen herauswachsen: daß aber schon diese homerischen Persönlichkeiten „auf die rücksichtslose Entfaltung der Individualitäten hinstreben", ist wohl zuviel behauptet: diese lagen sozusagen noch nicht in der homerischen Luft und Denkungsart. Der „Freiheit", die sie haben, ließ sie die naive Zeit sich noch nicht bewußt werden, um so weniger als sie in ihren Hauptvertretern seit Generationen fürstlichen Geblüts waren, die ihr überkommenes Recht unbeanstandet ausübten. Es gab somit noch keine Reibungsfläche; diese konnte sich bewußt erst bilden, als neu erstehende Kräfte um die Mitherrschaft zu ringen suchten, und ein neues politisches Leben sich zu regen anhub: zurzeit sahen sich die Herren durch den Begriff „Staat", der damals noch unbekannt war, wirklich noch nicht gebunden. Eine „rücksichtslose Entfaltung der Individualität" ist nicht einmal bei Achilleus zu finden, der sozusagen der erste moderne Mensch unter den homerischen Fürsten ist, der jüngste unter ihnen, der Sohn einer Göttin und eines sterblichen Vaters, und doch — wie beugt er sich unter das ihm bestimmte Geschick!

Es ist auch gesagt worden, „diese selbstherrlichen Männer sind innerlich nicht durch die Religion gebunden, nicht durch die sich regende Moral, die αἰδώς, die auch wenig Gewalt hat". Moral und αἰδώς sind doch wohl hier nicht als gleiche Begriffe gefaßt: aber übersehen scheint auch jedenfalls zu sein die Macht der Ate, vor allem der Moira, der sich auch die höchsten, edelsten Fürsten unterwarfen. Diese ihre sittlich-religiöse Unterordnung bewahrte sie in den innerlich für recht empfundenen, von ihnen anerkannten Schranken: sie einzureißen blieb erst der darauffolgenden Zeit mit ihren kommenden, auf sich allein gestellten, zum realen Kampfe bereiten Persönlichkeiten vorbehalten.

Auch die homerische Götterwelt ist als wertvoll für unsere

Jugend beanstandet; diese täte nicht nur, was für Menschen tadelnswert wäre, sie stünde sittlich noch niedriger als die Menschen. Wer heute, wenn er selbst nicht religiös feststeht, aus gewissen Büchern oder einer gewissen Presse über den Glauben an Gott sich ein zutreffendes Urteil bilden wollte, würde schwerlich zum beglückenden Ziele gelangen. Die rechte Vorbereitung für die Entscheidung dieser Frage muß in dem Menschen selbst liegen; wie er ist, danach wird sich auch seine religiöse Welt gestalten; der homerische religiöse Boden ist insofern noch besonders eigenartig, als er nicht durch geschriebene Satzungen vorbereitet und festgelegt ist: dem gegenüber kann die Bewunderung nur wachsen, wenn man sieht, wie tief in den großen Persönlichkeiten die religiösen Forderungen begründet sind. Heute führt ja niemand mehr die Homerischen Gedichte auf einen oder zwei Verfasser zurück; um so mehr wird man da, wo man auf niedriger stehende religiöse Anschauungen stößt, wohl zu fragen haben, ob diese auf dem ursprünglichen Boden gewachsen sind oder eine andere Anschauungswelt verraten.

Die Homerischen Gedichte hat man auch Naturprodukte genannt und darum auch das „Stereotype, Konventionelle, die ausmalenden Nichtigkeiten" als zum Wesen des Epos gehörig zu erklären gesucht. Doch kann einmal etwas Fehlerhaftes nicht zum Wesen einer Dichtungsart gehören, sodann setzen Gedichte immer eine selbständig schaffende Persönlichkeit voraus, der sie ihr Dasein verdanken, einem Dichter aber, der das Höchste zu schaffen vermag, wird man diese ausmalenden Nichtigkeiten usw. nicht zutrauen können. Freilich, auch der größte Dichter, der beste Prosaiker wird in seiner Sprache Gemeingut aufweisen, das ist ja menschlich; dieses Gemeingut aber wird er mit seinem künstlerisch schaffenden Gemüte neu beleben, beseelen, auch in der Form neu fassen, so daß es sich als ein neues, besonderes Gebilde ausweist. Sind wirklich in den homerischen Gedichten Nichtigkeiten vorhanden, so wird die Kritik ihre Herkunft festzustellen haben: hier hat die homerische Frage Echtes und Unechtes zu sondern gesucht.

So mancher gegen die „Ilias“ erhobene Tadel würde gewiß verstummen, wenn man das Gedicht „von dem Zorne des Achilleus“, soweit dies möglich ist, in geschlossener Folge lesen könnte: für unsere reifere Jugend wäre dies besonders wertvoll. Dem Gedanken, daß den Grundstock unserer „Ilias“ das Gedicht vom Zorne des Achilleus bildet, habe ich noch bestimmteren Ausdruck gegeben.

Eine durchgreifende Neugestaltung des Kommentars schien mir nicht geboten, vor allem auch nicht im Interesse der Leser zu sein, die das Buch gerade in seiner gegenwärtigen Fassung so freundlich aufgenommen haben. Die bessernde Hand ist, soweit es möglich war, überall tätig gewesen. Der homerische religiöse Glaube ist noch geschlossener und vertiefter, wie ich glaube, dargestellt worden: hier bekundet sich das höhere Alter, dem so viel Gutes und Schönes mit dankbarem Herzen zu erleben vergönnt gewesen ist.

Möchte auch die dritte Auflage gleich freundliche Aufnahme finden!

Rom, den 31. Dezember 1905.

E. K.

Inhalt.

Erster Teil.

Seite

1. **Die ursprüngliche Dichtung** „das Gedicht vom Zorne des Achilleus“ . . . . . 1— 42
2. **Die Menschen dieser Dichtung** . . . . . 43—117

Ihre Stellung zur Natur: Himmel. Tag. Nacht. Jahreszeiten. Meer. (43—47).

Tierwelt (47—49). — Plastische Naturauffassung in den Gleichnissen (49—54).

Der homerische Mensch: Plastische Urformen des Menschengeschlechts (54—58). Familie. Kind. Jüngling. Antilochos (58—61). Mädchen, Briseis; im Hause waltende Frau. Eheleben: Zeus und Here. Hektor und Andromache. Priamos und Hekabe (61—67). Mutterliebe: Thetis (67). Helena (68).

Reichtum an Männertypen. Freie Entwicklung der Persönlichkeit. Urformen menschlicher Tätigkeit: Ackerbau, Viehzucht, Schiffahrt; ritterliche Spiele; Krieg; Ratsversammlung. Tapferkeit, Macht des Ruhmes. Allseitigkeit des homerischen Menschen (69—72). Königliche Macht. Das Volk. Thersites (72—74).

Heldentypen: Hektor; Agamemnon; Odysseus; Diomedes; Aias (74—78).

Greisenalter: Phoinix; Nestor (78—81).

Achilleus unter den homerischen Gestalten alleinstehend (81—82).

Volksseele: verständige Erfassung der Wirklichkeit. Maßhalten. Besonnenheit. Gesundheit des Lebens. Gesunde Sinnlichkeit. Freie Äußerung der Gefühle. Naive Gesinnung. Mitleid. Schönheitssinn. Frohsinn der Menschen (83—88). Ate. Stimmen aus höheren Kreisen (88—91). Moira (91 f.). Tod. Psyche. Haus des Hades. Totenverehrung (92—94). Rudimente alten Seelenkults? (94 bis 102). Homer Bildner freier Menschlichkeit. Zeus und

Seite

die Götter und Moira. Teilnahme der Götter an den Geſchicken der Menſchen (102—110).

Homers Bedeutung auch für unſere Zeit (111—117).

3. **Die Ein- und Zudichtungen** . . . . . 118—136

Zweiter Teil.

1. Geſang . . . . . 139—152
2. Geſang . . . . . 153—164
3. Geſang . . . . . 165—176
4. Geſang . . . . . 177—186
5. Geſang . . . . . 187—196
6. Geſang . . . . . 197—208
7. Geſang . . . . . 209—215
8. Geſang . . . . . 216—223
9. Geſang . . . . . 224—238
10. Geſang . . . . . 239—246
11. Geſang . . . . . 247—257
12. Geſang . . . . . 258—262
13. Geſang . . . . . 263—268
14. Geſang . . . . . 269—275
15. Geſang . . . . . 276—283
16. Geſang . . . . . 284—299
17. Geſang . . . . . 300—308
18. Geſang . . . . . 309—322
19. Geſang . . . . . 323—331
20. Geſang . . . . . 332—337
21. Geſang . . . . . 338—344
22. Geſang . . . . . 345—353
23. Geſang . . . . . 354—366
24. Geſang . . . . . 367—379

Erſter Teil.

„Noch auf den heutigen Tag haben die Homeriſchen Geſänge die Kraft, uns wenigſtens auf Augenblicke von der furchtbaren Laſt zu befreien, welche die Überlieferung von mehreren tauſend Jahren auf uns gewälzt hat.“

Goethe, Spr. Nr. 461.

1. Die ursprüngliche Ilias.

Ob wirklich in der uns unter dem Namen „Ilias“ erhaltenen Dichtung „den ersten Kern, den Anfang bilden die historischen Gesänge der Ilias, die von den Leiden und Bedrängnissen der Stadt Ilios handeln, deren Sänger man als eigentliche Volkssänger betrachten kann“? ob wirklich „aus dieser Ilias eine Achilleis wurde, wenn auch der alte Name verblieb“? Ist es wirklich „eine Gefahr, daß schließlich aller Inhalt des Epos für freie Erfindung der Sänger erklärt würde und die ursprüngliche Sage ganz verschwände“? Ist „Sage“ und „deren dichterische Gestaltung“ wirklich „ziemlich dasselbe“? Dagegen spricht noch aus moderner Zeit Goethes „Hermann und Dorothea“; sieht man hier doch, wie Dichtung und ihr zugrunde liegende Überlieferung verschiedene Wege gehen. Gewiß, „der Meister steht auf den Schultern seiner Vorgänger, lernt und empfängt Anregungen von ihnen“; mit der bloßen Fähigkeit der Aufnahme, die für den Gesellen genügen mag, ist des Meisters Wesen keineswegs umschrieben. Die Künstler der Früh-Renaissance waren gewiß als solche bedeutend und groß genug: haben Lionardo da Vinci und Michelangelo nur gelernt, nur Anregungen empfangen, nicht mit neuen, großen Ideen ganz neue, große Werke geschaffen? Soll wirklich der Dichter, welcher zuerst des Achilleus Persönlichkeit mit jenen „Leiden und Bedrängnissen der Stadt Ilios“ verknüpfte, „sein Fernbleiben mit absichtlicher Zurückhaltung“ haben erklären, soll als Stütze für solche Vermutung der Vers aus Horaz sat. I, 3, 107 dienen können? soll wirklich, wie behauptet wird, auch der Streit des Achilleus und des Agamemnon nur wegen der „Chryseïs und ihres Seitenstückes, der

Briseïs", ausgebrochen sein, Chryses und Chryseïs sich verhalten wie Apollon und Artemis, der Dichter die Briseïs erfunden haben, da er eine Tochter des Chryses, die Chryseïs, brauchte? soll „diese kühne Erfindung und glänzende Ausführung" dem Dichtergenius entsprechen, wie er uns in dem Verfasser der Achilleis entgegentritt? Daß „Achilleus eine durchaus mythologische Figur ist, eine Lichtgottheit", dafür ist in unserer Dichtung keine Spur mehr vorhanden; die Verse 18, 207 ff. beweisen gar nichts. Dabei liegt das Gute, Große, Schöne, Wahre so nahe, das der Dichter uns selbst bietet, daß wir weiter nichts zu tun haben, als uns an seiner ebenso klaren wie tiefen Quelle zu laben: mit seinem in reicher Erfahrung gewonnenen Verständnis in menschliche Schicksale will uns der große Dichter ein Problem darstellen, das des wahren Dichters würdig ist, wie große Menschen leidenschaftlich handeln, fühlen, irren, leiden, sich wieder läutern und erheben.

Homers Epos, das unter dem Namen „Ilias" uns erhalten ist, bringt nicht die Schilderung des Krieges vor Troja, wie er von seiner Entstehung an „10" Jahre hindurch bis zur Eroberung und Zerstörung der Stadt geführt wurde: das wäre nur ein rein geschichtlicher Stoff mit buntem Wechsel von einzelnen Handlungen, mit mannigfaltigen, einander widerstrebenden Personen, ohne innere Geschlossenheit, ohne einheitlichen Mittelpunkt, den eine dichterische Schöpfung nicht entbehren kann. Auch noch so große Kämpfe, welche der Menschen und Völker reale Geschicke bestimmen, sind darum allein noch nicht poetisch und zu künstlerischer Behandlung geeignet; die Berechtigung zum Eintritt in die reinere Kunstwelt empfangen sie erst dann, wenn des Dichters Genius sie in einen Brennpunkt zu stellen weiß, sie uns als menschliche Geschicke und Leiden nachweisen kann, wie sie höhere Vorsehung oder eigene Kurzsichtigkeit über uns verhängen: das menschliche Herz mit seinem Lieben und Hassen, seiner Wonne, seinem Leid, je nachdem es von der Sonne erwärmt, von dem Sturme des Geschicks verdüstert wird, bleibt, solange es Menschen gegeben hat, und solange sie sein werden, der ewige Quell, aus dem alle wahre Poesie fließt; weil diese aus nie sich

veränderndem Urgrunde erwächst, muß sie auch für alle Zeiten das menschliche Herz in düsteren Schmerz zu tauchen und wieder zu reiner Freude zu erheben vermögen.

Der Dichter der Ilias fand in der Sage vom troischen Kriege nur den rohen Stoff, den er mit seiner eigenen Dichtung ganz überraschend neu und selbständig gestaltet. Geschickt verlegt er diese der Zeit nach an das Ende des Krieges; so bieten sich ungesucht Rückblicke auf die in der Vergangenheit liegenden Taten wie Hinweise auf den bevorstehenden Fall der Stadt; durch die Kunst des Dichters wird damit die Dichtung im höheren Sinne zur Geschichte des troischen Krieges, als es je die historische Darstellung vermocht hätte.

Wieweit der geschichtliche Kern in der Sage vom troischen Kriege dem Dichter der Ilias ausgebildet vorlag, läßt sich heute ebensowenig bestimmt nachweisen, wie es die Hellenen selbst gewußt haben. Widerspricht aber schon der Vorstellung, die wir von der schöpferischen Kraft eines dichterischen Genius hegen dürfen, die Ansicht, Homer habe weiter nichts getan, als einer bereits ins kleinste ausgestalteten Volkssage nur noch die Form gegeben, so ist die uns erhaltene Ilias gerade die beste Widerlegung dieser Anschauung. Bei der Fülle gewaltigster und herrlichster Helden, wie sie das Gedicht unter den Achaiern uns schildert, ist die Möglichkeit einer zehnjährigen Dauer des Krieges ausgeschlossen; schon die poetische Gestalt des Achilleus allein widerstreitet einer bis ins kleinste durchgebildeten Sage von einem 10 Jahre hindurch währenden Kriege. Die stürmische Tapferkeit einzelner achaiischer Helden, von Achilleus ganz abgesehen, hätte in kürzerer Zeit Troja zu Falle bringen müssen, wenn ihre volle Entfaltung nicht durch Zeus' Willen aus gegebener Veranlassung gehemmt wäre. Die „Ilias" ist im wesentlichen das eigenste Werk des Dichters selbst, eine Neuschöpfung, die auf dem Boden einer altüberlieferten nationalen Sage herauswuchs. Diese bot dem in Stämmen und Staaten gesondert wohnenden Hellenenvolk eine ideale Verklärung eines großartigen nationalen Unternehmens, welches in früherer Zeit alle Fürsten vereint zum Kampfe gegen Troja führte. Hervorragende Taten dieser

Helden, welche mündliche Überlieferung und Sage von Geſchlecht zu Geſchlecht weitertrug, mögen in Einzelliedern den helleniſchen Stämmen verkündet worden ſein: da kam der überragende Genius, welcher aus dem ſpröden Boden der Überlieferung den ſprudelnden Quell ſchlug, der ſtrömendes Leben für ein großes nationales Epos bot.

Nach der Sage waren viele ſelbſtändige, mächtige Fürſten und Könige unter dem Oberbefehle eines ihnen ſonſt gleichſtehenden Königs gen Troja gezogen. Hier ſetzte der Dichter ein, indem er dieſen Keim der Überlieferung aus ſeiner Menſchenkenntnis mit Kunſt neu befruchtete: wie? wenn der Oberkönig ſeine Würde nur als eine äußerlich empfangene beſaß, nicht auch zugleich durch ſeine eigene Perſon, durch ſeine Tapferkeit bekundete? wenn er in ſchnödem Mißbrauche der ihm übertragenen Macht die Ehre eines durch perſönlichen Mut und Adel der Geſinnung ihn überragenden Königs antaſtete? wenn der Beſchimpfte in noch jugendlichem Alter ſtand mit leidenſchaftlichem Temperamente, ſein Herz ſchnell in Unmut über niedrige Handlung aufwallte? Mit dieſem Konflikte, den der Dichter in den beiden Helden Agamemnon und Achilleus zur Darſtellung brachte, erhielt die überlieferte Sage eine ganz neue Beleuchtung; die Kämpfe zwiſchen Achaiern und Troern geſtalten ſich nunmehr als die Folge des unſeligen Zwiſtes zwiſchen den beiden achaiiſchen Königen: der jugendliche, beleidigte Held zieht ſich grollend zurück, um von einer kommenden Niederlage der Achaier die eigene Ehrenrettung zu erwarten. Er ſchildert ſelbſt im 16. Geſange (V. 52 ff.) dieſen Konflikt mit den Worten: „Gewaltiges Weh iſt über mein Herz gekommen, da ein Mann im Gefühle ſeiner Obmacht einen ihm an Rang und innerer Würde Gleichſtehenden entehren will.“ Iſt die Beſchimpfung durch Agamemnon der äußere Anlaß, der den Beginn der Handlung bildet, ſo iſt der Zorn über die zugefügte Schmach mit ſeinen unheilvollen Folgen das Thema des Gedichtes, in dem der das Leben aus reichſter Erfahrung kennende Dichter zeigt, wie das Geſchick andere Wege wandelt, als ſie die Menſchen in ihrer Kurzſichtigkeit ahnen.

Diese Dichtung, die nach ihrem Haupthelden „Achilleis" heißt, ist ihrem Zwecke entsprechend breit, großzügig und nur für die Aufnahme durch das Ohr angelegt; in ihr mächtiges Bett konnte sie hie und da auch größere oder kleinere, mehr oder weniger fremde Eindichtungen aufnehmen: das sind im wesentlichen „die von den Leiden und Bedrängnissen der Stadt Ilias" handelnden Stücke. Der Inhalt der eigentlichen „Achilleis" ist folgender:

A. Einleitung.

Chryses, Apollons Priester, kommt im 10. Jahre des Krieges hilfeflehend mit den heiligen Zeichen seiner Würde in das Lager der Achaier, um seine Tochter, die als Gefangene beim Oberkönige weilt, mit bittendem Wort und reichem Geschenk zu lösen. Doch von Liebe für das Mädchen erfüllt, weist hartherzig Agamemnon, des Priesters Würde nicht achtend, in frevelnd drohender Rede den schwer getroffenen Vater zurück. In Furcht entweichend, geht dieser an das vielrauschende Meer und fleht dort zu seinem Gotte, für den ihm durch Verhöhnung seines Priesters zugefügten Schimpf die Achaier zu strafen. Der finsteren Nacht gleichend, verläßt Apollon des Olympos Höhen und sendet in das achaiische Lager seine Pestpfeile. Furchtbar rafft die Pest Menschen und Tiere dahin; unaufhörlich flammen die Holzstöße zur Verbrennung der Leichen.

Endlich am 10. Tage, veranlaßt durch Zeus' Gemahlin Here, welche voll Mitleids dem Verderben der Achaier wehren wollte, beruft Achilleus eine Versammlung, in der er das gottgesandte Unheil bespricht und den gewiß über ausgebliebene Opfergaben erzürnten Gott Apollon zu versöhnen mahnt. Doch Kalchas, der Achaier bester Vogelschauer, deutet in verständlicher Rede an, daß nicht mangelndes Opfer die Pest ins Lager gebracht habe; verpflichte sich Achilleus, ihm seinen Schutz zu gewähren, so wolle er den Grund für das über das Volk gekommene Unglück verkünden. In edelster Aufwallung des Gemüts, in Liebe für sein leidendes Volk, das er dem Verderben geweiht sieht, verspricht Achilleus dem Priester

ſeine Hilfe, falls er ſie brauche: „Ja auch wenn du den Agamemnon nennſt, welcher ſich rühmt, unter den Achaiern bei weitem der beſte zu ſein“ (1, 90).

Schon mit dieſen Worten, welche das Mißtrauen des leicht verletzlichen Oberkönigs gerade dem gewaltigen Helden Achilleus gegenüber wachrufen müſſen, iſt der erſte Keim zu der ſchnell aufſchießenden Saat des Zwiſtes zwiſchen den beiden Königen gelegt. In künſtleriſchem Aufbau entlädt ſich in leidenſchaftlicher Rede und Gegenrede mächtig anſchwellend wie die ſich türmende Meereswoge mit elementarer Macht der Groll: hier ſtreitet die Oberhoheit im Bunde mit kleinlicher Geſinnung, ſchnöder Selbſtſucht, häßlicher Überhebung, unköniglichem, ſchwächlichem Drohen und Zurückziehen, dort ein für alles Große und Edle erglühendes königliches Herz, das unerſchrocken und männlich gemeine Habſucht haßt, im Anblicke niedriger Handlung von dem lodernden Feuer ſtürmiſcher Jugendkraft und Leidenſchaft erfaßt wird und die Grenze des Geſetzes und der Autorität überſchreitet. Auf dem Höhepunkte des Streites, da Agamemnon des Chryſes Tochter zwar ausliefern will, um die Not der Achaier zu beendigen, aber von Achilleus die Briſeïs verlangt, die dieſer von den Achaiern ſelbſt als Ehrengeſchenk für ſeine Taten erhalten hat, greift Achilleus, an ſeiner Ehre gekränkt, nach dem Schwerte, um den verhaßten, unköniglichen Gegner niederzuſtoßen; doch die grimme Leidenſchaft dämmt ſich ſelbſt ein, indem die Überlegung wieder einkehrt: in dieſem Augenblicke naht ſich ihm Athene, von Here geſendet, die ſo zum zweitenmal eingreift. Das freundlich zuſprechende Wort der Agamemnons Frevel ausdrücklich anerkennenden Göttin mit der abſchließenden Mahnung: „So mäßige dich und folge uns“ (1, 214) gibt dem erregten Helden die Beſonnenheit wieder. „Ja, ſo iſt es beſſer; wer den Göttern folgt, den zu erhören ſind auch ſie wieder geneigt“ (1, 218). Beruhigter, doch noch immer voll Unmuts, läßt er durchblicken, daß er am Kampfe nicht mehr teilzunehmen gedenke: „Dann magſt du zuſehen, wie du helfen kannſt, wenn viele vom männermordenden Hektor getötet dahinſinken; dann wird das Verlangen nach Achilleus über

alle Achaier kommen, und du wirst dein Herz in Qual zerreißen, da du den besten der Achaier entehrt hast" (1, 240 ff.).

Der persönliche Zwist der beiden Helden hat durch die Absage des Achilleus eine für alle Achaier unheilvolle Wendung genommen. Um die entzweiten Gegner zum Frommen des gesamten Heeres zu versöhnen, nimmt der greise Nestor das Wort, der helltönende Redner der Pylier; die reiche, in langem Leben gesammelte Erfahrung ließ gerade ihn vor allen als berufen erscheinen, in dieser bangen Lage zu vermitteln. In feiner und klarer Rede sucht er auf beide in geeigneter Weise geschickt einzuwirken; hier mahnt er zur Scheu vor der Oberhoheit, dort bittet er wieder, den Groll zu lassen und nicht mit dem besten Helden zu hadern. Doch umsonst. Statt den Tadel Nestors mit feinfühlendem Sinne herauszuhören, glaubt Agamemnon sich in seinem Rechte durch Nestors Rede nur noch bestärkt und zeigt sich zu keinem freundlichen Worte bereit, so daß auch Achilleus in seiner Stimmung verharrt.

So schließt die Versammlung, welche den für das Heer der Achaier verderblichen Zwist der Könige gebracht hat. Odysseus, Ithakas König, erhält von Agamemnon den Auftrag, die Tochter des Chryses dem Vater zurückzuführen und das sühnende Opfer dem beleidigten Gotte Apollon darzubringen; zugleich erfolgt durch Waschungen die Reinigung des von der Pest befleckten Heeres.

Aber nicht vergaß Agamemnon seine Drohung; unversöhnlichen Sinnes schickt er mit rohem Sinne seine beiden Herolde Talthybios und Eurybates, um die Briseïs aus Achilleus' Zelte zu holen. Zitternd, in scheuer Furcht bleiben sie stehen, wie sie des Helden ansichtig werden; doch der Adel seiner Seele, welche den Schuldigen von den Unschuldigen wohl zu sondern wußte, enthüllte sich in herzgewinnender Ansprache, und alsbald befiehlt er seinem Freunde Patroklos, das Mädchen den Boten des Oberkönigs zu übergeben.

Nun aber, da er sich so schmählich entehrt sah, ging er fern von den Gefährten, setzte sich nieder an das Gestade mit dem Blicke auf das grenzenlose Meer und klagte mit ausgebreiteten Händen sein Leid der lieben Mutter, der Meeresgöttin

Thetis. Alsbald tauchte ſie leicht wie ein Gewölk aus der Flut auf, und während ſie mit der Hand ihr unglückliches Kind ſtreichelte, ſprach ſie: „Kind, was klagſt du? welches Leid kam über deine Seele? birg es nicht im Herzen, damit wir beide es wiſſen“ (1, 362 f.). So ſchüttet Achilleus vor der liebenden Mutter ſein Herz aus, in langer Rede es erleichternd, und bittet ſie, Zeus anzuflehen, er möge den Troern helfen und die Achaier bei ihrem Schiffslager in Gefahr bringen, damit ſie erkennen den wahren Wert ihres Oberkönigs, damit auch Agamemnon zum Bewußtſein ſeiner Schuld gelange. Die Bitte zu erfüllen, verſpricht die Mutter ihrem Kinde, das ja zu kurzem Leben geboren ward, nun noch tiefkränkende Entehrung erfahren hatte.

Sogleich am anderen Tage begibt ſie ſich in der Frühe zu Zeus auf den Olympos; ſie fleht fußfällig ihn an, den Troern Macht zu verleihen, bis die Achaier ihr Kind mit doppelter Ehre wieder entſchädigten. Nicht ohne Bedenken, nur in Berückſichtigung ihm von Thetis früher erwieſener Dienſte ſagte Zeus in erhabener Majeſtät der bittenden Mutter Gewährung zu: das ambroſiſche Gelock wallte vom göttlichen Haupte herab, der mächtige Olympos erdröhnte.

Die ihren Gemahl eiferſüchtig beobachtende Here hatte das Bittgeſuch der Thetis wohl bemerkt, deſſen Inhalt als kluge Frau und Göttin bald erraten; ſchon droht auch in den lichten Räumen des Olympos, wie ſoeben auf der dunſtigen Erde, ein Zwiſt, hier in Geſtalt eines eheliches Streites, auszubrechen, bange Stimmung auch über die Götter ſich zu lagern: da weiß der Dichter mit glücklichem Humor durch die kindliche Liebe des Hephaiſtos den Frieden und die Eintracht wiederherzuſtellen, im Gegenſatze zu den auf der Erde weilenden, in Streit grollenden Menſchen. (1. Geſang V. 1—264; 266 bis 420; 428, 29; 497—606.)

B. Verwicklung.

1. Akt. Erster Schlachttag ohne Achilleus.

Es ist Nacht; Agamemnon liegt auf seinem Lager, von süßem Schlafe umfangen. Da schickt Zeus zu ihm den Traumgott und läßt durch diesen ihm Hoffnungen aussprechen, von denen des Schlafenden Herz selbst voll war; er solle die gesamte Heeresmacht der hauptumwallten Achaier zum Kampfe führen, er werde jetzt das breitstraßige Troja erobern.

Kaum ist die Morgenröte über den Götterſitz, den hohen Olympos, heraufgekommen, um Licht den Seligen und Sterblichen zu bringen, da befiehlt der schon wache Oberkönig den helltönenden Herolden, die Achaier zu einer Versammlung zu entbieten. Wie ein Bienenvolk traubenförmig zusammengeballt seinen Stock im Felsen verläßt, um sich hier und dort auf die Blumen niederzulassen, so strömten die Völker aus ihren Zelten und Schiffen, Schar auf Schar, zur Versammlung, wo neun Herolde die Ruhe herstellen.

Sogleich erhebt sich der Völkergebieter Agamemnon, um in absichtlich verstellter Rede die Gemüter der Krieger zu prüfen. Wider besseres Wissen und im Gegensatze zu den eigenen durch den eben vorangegangenen Traum verstärkten Hoffnungen beginnt er mit einem herben Vorwurfe gegen Zeus selbst, der ihm entgegen seinen früheren Versprechungen jetzt gebiete, nach der Heimat ruhmlos zurückzukehren; und doch sei es schimpflich, unverrichteter Sache Troja zu verlassen, dessen Streiter sich mit den Achaiern an Zahl nicht im geringsten messen könnten. Aber verfault seien die Wandungen der Schiffe, zu Hause harrten in Sehnsucht die Frauen und die unmündigen Kinder, und eitel sei hier die eigne Arbeit. „Wohlan! so folget mir und lasset uns fliehen nach der lieben Heimat, da wir das weitstraßige Troja doch nicht erobern werden“ (2, 139 ff.).

Aber die versuchende Rede hatte die entgegengesetzte Wirkung; das Volk eilt wirklich zu den Schiffen, um die sofortige Abfahrt vorzubereiten. Aufs neue greift Here ein, welche Athene zu den schnellen Schiffen der Achaier schickt, um den

ſchickſalswidrigen Aufbruch zu verhüten. Odyſſeus allein, Zeus gleichend an Klugheit, hatte ſein Schiff noch nicht berührt, da Scham und Unwille ſeine Seele füllte; ihm nahte die Göttin mit der Mahnung, durch klugen Zuſpruch die Achaier von ihrem törichten Unternehmen zurückzuhalten. Mit dem Zepter des Oberkönigs, dem Symbole der Autorität, in der Hand eilte er vom Fürſten zum Fürſten, vom Heerhaufen zum Heerhaufen; geſchickt läßt er einfließen, der Oberkönig habe ſie nur verſuchen wollen, er werde die Unbotmäßigen beſtrafen: um den Zwiſt nicht weiter in das Heer dringen zu laſſen, empfiehlt er Scheu vor der königlichen Hoheit und heiſcht Unterordnung.

Lärmend fanden ſich die Achaier wieder von den Schiffen zur Verſammlung ein, wie die Woge des vielrauſchenden Meeres, welche an das hohe Geſtade ſchlägt. Noch einmal verſucht Therſites, der häßlichſte der Achaier, die Völker durch rohe Angriffe auf Agamemnon zur Abſage von dieſem zu überreden; doch findet er ſeine verdiente, auch vom Volke gebilligte Zurechtweiſung.

Nun erſt wendet ſich Odyſſeus an das geſamte Volk, das er durch ſeine Rede zum weiteren Ausharren vor Troja ſo zu entflammen weiß, daß lauter Beifall ihm ertönt, die Schiffe vom Jubel erdröhnen.

Nach ihm nimmt auch noch Neſtor das Wort. In energiſcher, feuriger Rede beſtärkt er nochmals das ſchon gewonnene Volk im Gehorſam; er richtet Agamemnon auf und gibt für den bevorſtehenden Kampf Verhaltungsmaßregeln.

So ermutigt, erhebt ſich jetzt erſt auch Agamemnon wieder zur Rede; er ſpendet dem Neſtor reichliches Lob und entläßt dann die Mannen, auf daß ſie für den Kampf, den nur die hereinbrechende Nacht beenden werde, ſich ſtärkten.

Während die Krieger ihr Mahl einnehmen und den Göttern opfern, verſammelt Agamemnon die vornehmſten Führer ſeines Heeres: Neſtor, Idomeneus, die beiden Aias, Odyſſeus und ſeinen Bruder Menelaos zum Opfermahle; er ſelbſt richtet das Gebet an Zeus, er möge ihm heute gewähren, die Stadt Troja zu zerſtören und Hektor zu töten. Dann läßt er auf

Nestors Rat durch die lautgebietenden Herolde die Krieger zur Schlacht sich versammeln. Wie der Glanz des Feuers, das im reichbestandenen Walde auf den Höhen eines Berges wütet, weithin erglänzt, so strahlte das heranrückende Heer in seinem Waffenschmucke; wie die Scharen der Gänse, Kraniche oder Schwäne an den Ufern des Kayστros lärmend sich niederlassen, so erdröhnte gewaltig die Erde unter den Füßen der Krieger und Reisigen.

Während so die Heerführer ihre Scharen, wie die Hirten ihre Herden, zum Kampfe ordnen, bringt im Auftrage des Zeus die Götterbotin Iris in der Gestalt eines troischen Spähers nach Troja die Kunde von den Vorbereitungen der Achaier zur Schlacht und veranlaßt Hektor, des Königs Priamos Sohn, auch seine Streiter, die Troer und ihre Bundesgenossen, hinauszuführen. Auf der Ebene, den Achaiern gegenüber, ordnen sich die Troer unter ihren Führern zur Schlacht.

Inzwischen hatte Agamemnon in sorgendem Eifer seine Heerhaufen gemustert und sie zum nahen Kampfe angefeuert, hier die Fürsten mit reichlichem Lobe auszeichnend, dort, wo er sie säumig glaubte, in schwerem Tadel sie zurechtweisend: so lernen wir bei dieser Ronde des Agamemnon die einzelnen Völker mit ihren Hauptheldeu kennen, den Kreter-Fürsten Idomeneus, die beiden Aias, Nestor, den Führer der Athener Menestheus, den Kephallenier-König Odysseus, des Tydeus Sohn Diomedes mit seinem Wagenlenker Sthenelos.

Die Schlacht beginnt. Wie Welle auf Welle sich türmend an das lauthallende Gestade schlägt, so rückt Schar auf Schar in den Kampf, still und lautlos die Achaier, auf die Stimme ihrer Fürsten hörend, in ihre strahlenden Waffen gehüllt, lauttosend die Troer wie eine große Herde von meckernden Schafen; denn buntes Stimmengewirr herrschte bei ihnen, da anders redende Völker von weither zu ihnen gestoßen waren. Nun stehen die beiden Heere im Nahkampfe einander gegenüber, es wüten die Lanzen, Schilde schlagen gegen Schilde; laut hallt wider hier das Geächz der Getroffenen, dort der Jubel der Treffenden: mit Blut rötet sich weithin die Erde. Wie im Frühlinge die von den Bergen stürzenden Ströme

ihre Waſſermaſſen laut donnernd gemeinſam in einen Talkeſſel vereinigt werfen, daß weithin der Hirt den Widerhall in den Bergen vernimmt, ſo gewaltig erhob ſich lauter Schlachtruf und blutige Arbeit unter den auf einem Raume vereinigten, durcheinander kämpfenden Troern und Achaiern.

Vor allen übrigen Heerführern tat ſich aber der Tydide Diomedes hervor, dem die Göttin Athene ſtürmenden Mut in die Seele gelegt hatte, daß er ſich herrlichen Ruhm erwürbe. Wie ein von Regen und Schneemaſſen geſchwellter Strom die Brücken zerreißt, die Dämme durchbricht und über die Felder weithin ſich ergießt, die Arbeit der Menſchen zerſtörend, ſo ſtürmte Diomedes durch das Schlachtfeld, die Scharen der Troer vor ſich niederwerfend.

Schon waren dieſe in die äußerſte Not gebracht und bis auf die Stadtmauern zurückgedrängt, da wandte ſich Helenos, des Priamos Sohn, von den troiſchen Vogelſchauern der beſte, an Aineias und Hektor mit der Aufforderung, die Schlacht wiederherzuſtellen; dann möge Hektor zur Stadt ſich begeben, um die Frauen zu einem Bittgange in den Tempel der Göttin Athene zu veranlaſſen, daß ſie den ungeſtümen Tydiden von der heiligen Stadt fernhalte.

Sofort eilt Hektor durch die flüchtigen Scharen der Troer, die er durch anfeuernde Rede zum Stehen bringt. Sie wenden ſich um und dringen auf die Achaier ein, die wie betroffen von dem plötzlichen Umſchlage zurücktreten im Glauben, einer der unſterblichen Götter ſei vom beſtirnten Himmel herabgeſtiegen. So kann ſich Hektor zur Erledigung des ihm von Helenos gewordenen Auftrages zur Stadt begeben, womit der Dichter zugleich Gelegenheit gewinnt, das blutige Gemetzel auf dem Schlachtfelde zu unterbrechen und uns durch eine Reihe von wechſelnden, anmutigen Bildern zu ergötzen. Hatte er bisher auf breiteſter Grundlage uns das achaiiſche Lager mit ſeinen Helden geſchildert, ſo macht er uns jetzt auch in der bedrängten Stadt heimiſch und zugleich mit den wichtigſten Perſonen daſelbſt bekannt, mit der Stimmung des Volkes über Paris, den Urheber des Kampfes, den Entführer von Menelaos' Gemahlin Helena, der grollend über den gegen

ihn in der Stadt herrschenden Unmut zu Hause, vom Kampfe sich fernhält. Aber der aufgetragene Gang zur Stadt soll für Hektor auch sein letzter werden. Zum letztenmal sieht er Frau und Kind. So ziehen in rascher Folge die lieblichsten und wieder aufs tiefste bewegenden Bilder an uns vorüber: die Begegnung Hektors mit seiner sorgenden Mutter Hekabe, der Bittgang der troischen Frauen in den Tempel der Athene, das Gebet der Priesterin Theano, Hektors Besuch bei dem leichtgesinnten und doch liebenswürdigen Paris und der unglückseligen Helena, schließlich der Abschied von seiner Gattin Andromache und seinem Kinde Astyanax. So läßt der Dichter auf Hektor selbst kurz vor seinem Tode noch das schönste und wärmste Licht fallen, um unser wahres Mitleid für ihn frühzeitig zu wecken.

Eben will Hektor die Stadt verlassen, da gesellt sich zu ihm, seinem Versprechen gemäß, waffengerüstet Paris, der ihm nachgeeilt war, frohgemut wie ein edles Roß, das von der Krippe stolz zu der Tränke und den gewohnten Weideplätzen enteilt. Beide Brüder greifen zur rechten Zeit in die Schlacht wieder ein; wie den ermatteten Schiffern nach langem Rudern während der Windstille der günstige Fahrwind willkommen erscheint, so kommen sie den bedrängten Ihrigen erwünscht. Hilfreich erweist sich auch Zeus selbst, der den Troern seine Blitze als günstige Zeichen sendet. Blinde Furcht ergreift die Achaier, während die Troer ermutigt jene bis zu dem Graben zurückdrängen, allen voran Hektor, der wie der unermüdliche Hund hinter dem Wildschweine die hauptumwallten Achaier verfolgte und immer den letzten von ihnen niederstreckte; sie aber flohen in wilder Flucht den Graben hindurch. Da senkte sich ihnen gar ersehnt der Sonne strahlendes Licht in den Okeanos hinab, und dunkle Nacht lagerte sich über die Nahrung spendende Erde. So trennte die Nacht die Kämpfenden mit ganz anderem Erfolge, als ihn Agamemnon erwartet hatte.

Unmittelbar nach dem Abbruche der Schlacht hielt der durch Zeus zum Siege geführte Hektor an die Troer eine Ansprache: „So hat uns denn die einbrechende Nacht gehinde

die Schiffe und die Achaier selbst zu vernichten, sie für heute noch gerettet. Laßt uns unser Mahl hier einnehmen und auf dem Schlachtfelde übernachten. Morgen jedoch wollen wir bei den gehöhlten Schiffen kämpfen; da wird es sich zeigen, ob der gewaltige Tydide Diomedes mich von den Schiffen scheuchen wird, oder ob ich ihn töte und seine blutige Rüstung davontrage" (8, 520 ff.). Zum erstenmal, — das hat des Achilleus Fernbleiben vom Kampfe und Zeus' Wille schon herbeigeführt — lagern die Troer außerhalb der Stadt den Achaiern gegenüber; zahllos brennen ihre Wachtfeuer wie die Sterne am Himmel.

(2. Gesang V. 1—52; 87—143; 147—193; 196—205; 207—240; 243—250; 254—374; 381—468; 474—476; 786—815. — 4. Ges. 223—231; 251—268; 272—373; 399—456. — 5. Ges. 1—35; 37—122; 134—205; 209—310. — 6. Ges. 1—118; 237—242; 251—339½; 340—529. — 7. Ges. 1—12. — 8. Ges. 75—77; 335—349; 485—509; 530—534; 542; 545—547; 553—556; 559—461.)

2. Akt. Mißlungener Sühneversuch.

Zeus' Teilnahme für Achilleus und sein Eingreifen in den Gang der Schlacht hatte sich schon am ersten Schlachttage für das gesamte achaiische Volk, das die Ehrenkränkung seines besten Helden ruhig angesehen hatte, in empfindlichster Weise fühlbar gemacht. Der Eindruck der schimpflichen Flucht hatte über alle maßloses Leid gebracht; wie die von Thrakien wehenden Nord- und Westwinde das fischreiche Meer bis auf den Grund aufwühlen und hoch die dunkle Welle sich auftürmt, so war aufgewühlt und in Unruhe das Herz der Achaier zerrissen.

Besonders aber lastete auf Agamemnons Seele gewaltiges Weh; er ließ durch die Herolde stille die Achaier zu einer Versammlung berufen; tieftraurig fanden diese sich ein. Seine Rede, die er tränenden Auges, schwer aufseufzend hielt, spricht in derselben Form denselben Gedanken aus, wie in der Morgenversammlung des abgelaufenen Tages; unter dem Hinweise, daß Zeus sie verlassen habe, bringt sie wieder die Mahnung,

nach Hause zu entfliehen. Aber während er damals die Gemüter der Seinigen nur auf die Probe hatte stellen wollen, kommen ihm in bitterer Ironie des Geschicks dieselben Worte in ihrer eigentlichen Bedeutung auf die Lippen und zeigen seine Haltlosigkeit, seine Verzweiflung: nichts vermag erschütternder als dieses einfache Kunstmittel den Oberkönig in seinem Wandel von der Hoffnung auf Sieg am frühen Morgen bis zur Verzagtheit am Abend zu schildern. Tiefes Schweigen lagerte über der ganzen Versammlung, bis endlich Diomedes das Wort nimmt. Er, der Held des Tages, der nur durch Zeus' Einwirken gewichen war, nimmt auf die verletzende Behandlung, die er vor der Schlacht von Agamemnon erfahren hatte, Bezug und tadelt herb dessen Kleinmütigkeit; er hofft, keiner werde seinem Oberkönige folgen; ja, sollte das geschehen, so werde er mit seinem Gefährten Sthenelos allein verbleiben, bis er Troja genommen. Wieder tritt hier, wo der männliche Mut des Diomedes mit der sorgenden Furcht des Oberkönigs in einen bedenklichen Konflikt zu geraten droht, vermittelnd der erfahrene, weise Nestor ein. Mit besonderer Feinheit weiß er geschickt Anerkennung und Tadel in der Beurteilung der Rede des Diomedes zu verbinden und zu zeigen, daß sie allein nicht zu dem rechten Ziele führe: vor seinen Augen steht ein anderes, in dieser Not allein hilfreiches Mittel, dessen Mitteilung er jedoch in besonderer Scheu vor der Oberhoheit Agamemnons für eine gelegenere Stunde sich verspart, damit das Volk von des Oberkönigs Demütigung nicht Zeuge sei. Er empfiehlt zunächst nur einzelne Sicherheitsmaßregeln für die Nacht und schlägt Agamemnon vor, in seinem Zelte die Fürsten für den Abend zu bewirten; dort könnten die Wege zur Rettung weiter erwogen werden; denn diese Nacht müßte über den Untergang oder die Erhaltung des Heeres entscheiden: jeder ahnte, worauf Nestor hinzielte, und empfand gewiß auch, warum er hier so zurückhaltend sich zeigte.

Bald darauf finden sich die Fürsten in des Oberkönigs Zelte ein, und wieder erweist sich die bewunderungswürdige Klugheit des Nestor, mit der er das Mißliche der Lage darlegt

Die höchste Verehrung spendet er der Hoheit des Oberkönigs, alles fließt ihm hier natürlich und wahr aus der Seele, darum kann er auch in gleicher Wahrheit das Verhalten des Agamemnon dem Achilleus gegenüber berühren, um so mehr als er sogleich von vornherein seine warnende Stimme, wenn auch vergeblich, erhoben hatte. Jetzt spricht er offen seinen Tadel aus, freilich wie er es auch nicht anders vermag, in der vornehmen Art seines Wesens: er mahnt, den schwer Gekränkten mit lieben Geschenken und einschmeichelnden Worten zu versöhnen.

Durch den Drang der Umstände bewogen, ist Agamemnon bereit, den Schritt zur Versöhnung des Achilleus zu tun; der Beginn seiner Rede bekundet, wie schon die erste Niederlage ihn kleinlaut gemacht hatte. Wie er aber die Fülle der Geschenke und Versprechungen aufzählt, die er dem Achilleus in Aussicht stellt, und sie noch immer mehr und mehr häuft, um so mehr scheint vor ihm wieder seine eigene Macht und Herrlichkeit zu erstehen, daß er mit ganz anderer Stimmung, als er begonnen, schließen kann: er verlangt die Unterwerfung des Achilleus mit der ausdrücklichen Begründung, daß er königlicher sei und an Geburt älter.

Nestor empfand wohl, wie wenig mit alledem, was der Oberkönig im Gefühle seiner Macht und seiner Stellung versprochen hatte, gerade eine Persönlichkeit, wie die des Achilleus, gewonnen werden könnte, wie das, worauf er mit feinem Verständnis für den jugendlichen Helden besonderen Wert gelegt hatte, versöhnende Worte, ausgeblieben war; doch bei der ihm eigenen rücksichtsvollen Behandlung des Oberkönigs begnügt er sich mit dem vorläufig Gebotenen. Er ernennt eine Gesandtschaft, den beiden Helden Odysseus und dem Telamonier Aias gesellt er noch außer zwei Herolden den alten Phoinix bei, den Erzieher und väterlichen Freund des Achilleus: diese Männer sollen die Anerbietungen Agamemnons dem beleidigten Helden übermitteln.

Die darauf folgende Szene, welche in des Achilleus Zelte spielt, ist von großartigster dichterischer Schönheit; sie ist ein oratorisches Meisterstück ersten Ranges. Die drei Helden

sprechen nacheinander in wohlbedachter Folge, Odysseus, Phoinix, zuletzt Aias; sie suchen, jeder von seinem Standpunkte aus, das sein besaitete Herz des Achilleus zu gewinnen: so eröffnen ihre Reden zugleich den schönsten Einblick in Wesen und Denkungsart der Männer selbst. Ihre Versuche, Achilleus umzustimmen und zum Wiedereintritt in den Kampf zu bewegen, sind dennoch vergeblich. Hatte dieser die ihm liebsten Helden bei ihrem Eintritte in sein Zelt mit herzinniger Freude begrüßt, so krampft sich sogleich bei der ersten Rede, als er die Geschenke des Agamemnon vernimmt, sein Herz in tiefem Schmerze zusammen, denn Geschenke konnten seine vor dem gesamten Achaiervolke befleckte Ehre nicht wiederherstellen; er verlangte anderes zur Tilgung des Schimpfes: so bleibt er, trotzdem er den persönlichen Beweggründen der drei Helden sich nicht entziehen kann und unter dem Eindrucke ihrer Reden bei seiner eigenen beweglichen Phantasie und dem Reichtume des Herzens von seiner schroffen Herbheit mehr und mehr abläßt, doch in dem wichtigsten Punkte, der sein Verhältnis zu Agamemnon berührt, fest: seine Hilfe stellt er erst für die höchste Not in Aussicht, wenn Hektor mordend die Achaier bis zu den Schiffen seiner Myrmidonen vordringen werde.

Unverrichteter Sache kehren die Gesandten Odysseus und Aias zurück zu den im Zelte Agamemnons noch harrenden Helden. Ihrem Berichte folgt lautlose Stille. Der unverzagte Diomedes allein behält seine Fassung; unwillig darüber, daß überhaupt man Achilleus zu überreden gesucht habe, der in seinem Trotze nur um so mehr bestärkt werde, heißt er, der eigenen Kraft zu vertrauen; er mahnt den Agamemnon, früh morgens das Volk und die Reisigen zur Schlacht zu führen und selbst unter den Ersten zu kämpfen. Die Helden spenden noch den Göttern und legen sich dann nieder, um die Gabe des Schlafes zu empfangen. (9. Gesang 1—347; 356—532; 550—558; 565—713.)

3. Akt. Zweiter Schlachttag ohne Achilleus.

Schon die letzten Worte des Diomedes kündigten an, was für den nächsten Tag zu erwarten war; die Achaier mußter

mit Einsetzung aller ihrer Kräfte zeigen, was sie auch ohne Achilleus zu leisten vermöchten, vor allem aber der Oberkönig selbst, durch dessen Schuld seine Völker in diese Not geraten waren.

So ist dieser zweite Schlachttag ein Ehrentag zunächst für Agamemnon selbst, der in der Stunde der Not sich selbst übertrifft, alles Kleinliche von sich abstreift und als mächtiger Held heraustritt: hier begreift man, wie ihm die höchste Würde zufallen konnte.

Die Morgenröte hat sich eben erhoben, um den Unsterblichen wie den Menschen ihr Licht zu bringen, da sendet Zeus zur weiteren Ausführung seiner Absichten die Eris ins Schiffslager der Achaier; laut rufend weckt sie gewaltige Leidenschaft.

Die Schlacht beginnt. Unaufhaltsam wie das vernichtende Feuer, welches vom Winde getrieben im dichten Walde um sich greift, daß die Stämme prasselnd zur Erde sinken, dringt des Atreus Sohn Agamemnon in die dichten Scharen der Troer ein, unbarmherzig sie mordend, ohne daß einer das Verderben abzuwehren vermag, wie ein Löwe, der die Jungen einer flüchtigen Hindin in ihrem Lager überrascht und mit gewaltigen Zähnen zerreißt, während die Mutter nicht zu helfen vermag und ängstlich, verfolgt von dem grimmen Tiere, durch das Dickicht des Waldes schweißtriefend dahinjagt. So flohen auch die Troer vor dem mordenden Agamemnon; führerlos tummeln sich die troischen Streitwagen, von den Rossen planlos gezogen, durch die Gassen des Kampfes. Da tritt ihm Iphidamas gegenüber, welchen Kriegsruhm von dem süßen Glücke eben geknüpfter Ehe auf das Schlachtfeld getrieben hatte; doch auch er fällt. Aber sein Bruder Koon ersteht ihm als Rächer, der den Atriden an der Hand verwundet; obwohl dieser anfangs dessen nicht achtet, sondern den Kampf noch weiter fortsetzt, nehmen doch die Schmerzen der trocknenden Wunde so zu, daß er seinen Wagen besteigen und das kommende Verhängnis ahnend nach dem Schiffslager eilen muß.

Nun tritt Hektor hervor, der nach dem gestrigen glücklichen Erfolge der Unterstützung durch Zeus sich gewiß fühlt. Wie ein Sturm, der über das veilchenblaue Meer dahinfährt,

stürzt er sich auf die Achaier und streckt sie zahllos nieder. Der allgemeinen Flucht der Ihrigen treten Diomedes und Odysseus entgegen, die wie zwei hochgemute Eber sich auf die Meute werfen, den vordringenden Troern standhalten und blutige Arbeit verrichten. Doch Diomedes wird von Paris an dem Fußblatte getroffen und muß wie Agamemnon den Kampfplatz verlassen. Odysseus bleibt allein zurück, aber unverzagt nimmt er den Kampf mit der ihn umdrängenden Menge auf, bis auch er durch Sokos, dessen Bruder Charops er soeben getroffen hat, verwundet wird. Seine Kraft rafft er noch zusammen, um an Sokos sich zu rächen; doch die Schmerzen seiner Wunde wachsen, und dreimal ruft er laut durch das Schlachtfeld nach Rettung. Menelaos, Agamemnons Bruder, vernimmt seinen Ruf und enteilt mit dem großen Aias zum Entsatze des Odysseus. Unter dem Schutze des Aias führt Menelaos den verwundeten Odysseus sicher aus der Schlacht.

Von nun ab bleibt Aias der alleinige Träger der Handlung, er ist der rettende Turm der Achaier in der höchsten Not. Während er wie ein Gebirgsstrom, der vom Regen des Zeus geschwellt durch die Ebene sich ergießt, entwurzelte Eichen und Fichten mit sich führt, die Troer vor sich her vernichtet, wird auf der anderen Seite, wo Hektor kämpft, Machaon, der Arzt der Achaier, von Paris an der Schulter verwundet und in Berücksichtigung seines hohen Wertes für die Seinigen von Nestor aus dem Kampfe geführt; Hektor selbst, durch seinen Wagenlenker Kebriones auf das Vordringen des Aias aufmerksam gemacht, eilt zu Wagen den durch Aias bedrängten Seinigen zu Hilfe, über das mit Leichen und Waffen gefüllte Schlachtfeld dahin, daß der Wagenstuhl mit Blut besprengt wird. Wilde Verwirrung bereitet Hektor vor sich her, selbst über Aias sendet der hochthronende Zeus Flucht. Doch wie ein hungriger Löwe, den Hunde und Landleute mit Lanzen und Fackeln vom Gehöfte scheuchen, nur widerwillig von der gehofften Beute abläßt, so zieht sich auch Aias gar ungern Schritt vor Schritt in zähem Kampfe zurück, einem Esel gleichend, der von Knaben geführt ins Saatfeld getreten ist

und dort weidet, ohne der Schläge der Knaben zu achten. So war auch Aias das Ziel der feindlichen Lanzen, welche er mit seinem gewaltigen Schilde auffing; unbekümmert darum machte er bald Ausfälle gegen die vordringenden Troer, bald wieder sah er sich genötigt zur Rückkehr. Rings von Feinden umdrängt, erhält er für kurze Zeit von Eurypylos Unterstützung, bis auch diesen Paris durch einen Pfeilschuß in den Schenkel kampfunfähig macht.

In leidenschaftlicher Spannung hatte inzwischen Achilleus auf seinem hochragenden Schiffe den Gang der Schlacht verfolgt; aus der Seinigen Not erhoffte er die Wiederherstellung der eigenen Ehre. Da sieht er, wie Nestor einen Helden, den er für Machaon hält, nach dem Schiffslager hin vorüberfährt; um Gewißheit darüber zu erlangen, beauftragt er Patroklos, sich bei Nestor danach zu erkundigen. Kaum ist Patroklos in des Nestor Zelt getreten und des Machaon ansichtig geworden, als er sich auch, seines Auftrages eingedenk, sofort aufmachen will, um Achilleus die Meldung zu bringen. Doch Nestor, der ihn mit Freude eintreten sieht und daran schon seine Pläne knüpft, hält ihn zurück; mit schmerzbewegten Worten schildert er die Not der Achaier und die Hartherzigkeit des Achilleus: so bestürmt er sein weiches Gemüt und dringt in ihn, den Achilleus zur Wiederaufnahme des Kampfes zu überreden; sollte das auch ihm nicht gelingen, so möchte wenigstens er selbst in den Waffen seines Freundes den bedrängten Achaiern Rettung bringen. Durch des Alten Rede ist ihm das Herz in Teilnahme tief bewegt; schnellen Laufes will er zu Achilleus eilen, um ihm Nestors Auftrag zu melden.

Aber auf dem Wege trifft er Eurypylos, der verwundet hinkend daherkommt; er spricht den der Wundenbehandlung kundigen Patroklos an und bittet um Unterstützung. Zweifel kämpfen in des Patroklos Brust: die Sorge um die Achaier, die ihn sofort zu Achilleus zieht, streitet mit dem Verlangen, dem verwundeten Gefährten seine hilfreiche Hand nicht zu entziehen. Schließlich siegt die Rücksicht auf den vor ihm stehenden Freund; er geleitet ihn in dessen Zelt und ist als guter Arzt dort bei der Besorgung der Wunde tätig.

Inzwischen hat der Kampf in der Ebene sein Ende gefunden; die Achaier hatten sich hinter den Graben und die Mauer zurückgezogen, verfolgt von den nachstürmenden Troern; allen voran wie eine Windsbraut kämpfte Hektor, die Geißel des Zeus, das Entsetzen der Achaier. Während die Seinigen seiner Mahnung folgend, die Zinnen zu ersteigen suchen, ergreift Hektor einen gewaltigen Stein und schleudert ihn gegen das Tor des Lagers. Unter der Wucht des Wurfes springen die Torflügel auf, und einstürmt in unheimlichem Glanze seines Waffenschmuckes funkelndes Auges Hektor, hinter ihm her die Troer, während in wilder Flucht die Achaier nach den Schiffen hin sich flüchten.

Das näher kommende laute Getümmel der zurückgeschlagenen Achaier schreckt Patroklos in seiner Pflege des Eurypylos auf; er sieht die Seinigen bis zu den Schiffen zurückgedrängt: da treibt es ihn vom Verwundeten fort, um schleunigst zu Achilleus zu eilen und ihn zur Rettung seines Volkes anzuflehen.

Aber die Troer drängen wie gierige Löwen die Achaier weiter und weiter auf die Schiffe zurück, von Zeus begünstigt, der besonders Hektor mit Kampfeslust entflammt. Wie ein Löwe, der in eine schlechtbehütete Rinderherde eindringt und sie zur jähen Flucht treibt, nachdem er ein Tier erfaßt hat, so flohen auch die Achaier, vom Zeus und Hektor gedrängt, bis hinter die ersten Schiffe zurück, die jetzt den Troern sichtbar vor Augen treten. Die Not ist aufs äußerste gestiegen; in dem allgemeinen Entsetzen hält noch der Telamonier Aias stand, der zum zweitenmal die Seinigen vor dem Schlimmsten bewahren sollte. Mit einer langen Schiffslanze ausgerüstet, springt er, wo die Hauptwucht des Angriffs gerichtet ist, Abwehr bringend von Schiff zu Schiff, wie ein kunstgeübter Reiter, der auf der Völker verbindenden Straße vier Pferde zur Stadt bringt und geschickt während des Reitens von einem Pferde auf das andere setzt. Da erfaßt Hektor, der ihm gegenüber hält, ein Schiff und feuert die Troer an, sich zusammenzuscharen und Feuerbrände herbeizuschaffen. Gegenüber dem Ansturme der gesamten Macht kann auch Aias nicht meh-

als der Angreifende ſich halten, er tritt zurück, jetzt einzig darauf bedacht, die Schiffe vor der Verbrennung zu ſchützen. In ergreifenden Worten hält er den Seinigen die Not vor; ſo weit vom Vaterlande entfernt, trügen ſie die Rettung allein in ihrer eigenen Hand. Mehr als Worte ſollen ſie ſeine Taten bewegen: zwölf Troer tötet er nacheinander, welche die verderblichen Feuerbrände heranbringen.

In ſolcher Not ſind die Achaier, als Patroklos heiße Tränen vergießend, wie eine tiefe Quelle, die ihr reichliches Waſſer von einem Felſen herabgießt, vor Achilleus hintritt und ihm die äußerſte Bedrängnis der Achaier ſchildert. Herbe tadelt er ſeinen Freund, daß ihn noch immer der gewaltige Zorn erfülle und er die Seinigen untergehen laſſe. „Dich haben nicht Peleus und die Meeresgöttin Thetis erzeugt, das ſchimmernde Meer und die ſteilen Klippen haben dich geboren, da dein Sinn ein ſo harter iſt. Wenn du nun nicht in den Kampf gehen willſt, ſo ſchicke mich in deinen Waffen, damit die Troer im Glauben, du ſelbſt ſeieſt wieder erſchienen, vom Kampfe ablaſſen und die Achaier für kurze Zeit wieder aufatmen können“ (16, 33 ff.). Der kurzſichtige Tor! er wußte nicht, was er für ſich erflehte: Tod und Verderben hatte er vom Freunde erbeten!

Noch lodert in Achilleus' gewaltiger Seele der Groll ob der ſchimpflichen Entehrung, welche er durch Agamemnon erfahren; aber die Not der Achaier läßt auch ſein edles Herz wieder mitſprechen. „Ich habe ja nicht ewig haſſen wollen. Doch ich ſelbſt kann, wie ich gelobt, noch nicht Hilfe bringen, da das Feuer zu meinen Schiffen noch nicht gedrungen iſt; darum lege du meine Waffen an und wehre ab von den Achaiern das Verderben! Wäre Agamemnon mir überhaupt freundlich geſinnt geweſen, nie hätte dieſe Not die Achaier ereilt! Doch haſt du die Troer von den Schiffen verdrängt, ſo kehre wieder; nicht treibe ſie tollkühn bis Troja zurück, daß dir nicht einer der olympiſchen Götter erzürnt entgegentrete, denn der ferntreffende Apollon liebt die Troer; nimm mir auch nicht durch zu weites Vordringen die Ehrenrettung, die mir von den Achaiern noch werden ſoll!“ (16, 60 ff.)

Bei dieſen Worten blitzte ein lichter Feuerſchein auf: in ein Schiff der Achaier war die brennende Fackel geworfen, und raſch leckte die Flamme am Schiffsgerät empor! Schmerzerfüllt, das ganze Unheil, die Verbrennung der Schiffe bereits vor Augen ſehend, ganz Liebe für die Seinigen drängt jetzt Achilleus ſelbſt ungeſtüm den Freund, ſich ſchneller zu rüſten. Es waffnen ſich alle Myrmidonen, welche bei der Ausſicht, wieder in den lange entbehrten Kampf zu treten, jubelnd und ſtreitluſtig ſich um den Peliden Achilleus einfinden, wie gierige Wölfe, die nach dem eben genoſſenem Fraße mit blutig geröteter Wange wild erregt zur Quelle kommen, um mit ihren dünnen Zungen dürſtend das Waſſer zu ſchlürfen. Achilleus entläßt ſie nach kurzer, eindringlicher Anſprache, in der er ſie mahnt, jetzt des erſehnten Kampfes zu gedenken. Geſchloſſen wie eine Mauer, Schild an Schild, Helm an Helm, Mann an Mann gefügt, brechen ſie hervor mit lautem Kriegsgeſchrei, daß die Schiffe widerhallen, auf die ſiegestrunkenen Troer, Patroklos voran in des Achilleus Wehr, daß die Troer, entſetzt, den wiedererſtandenen Achilleus vor ſich zu ſehen, ſtutzen und zurückweichen. Schnell wird die Flamme des brennenden Schiffes gelöſcht, und die düſteren Rauchwolken verſchwinden. Wie wenn Zeus ein dunkles Gewölk, das um die Gipfel der Berge ſich gelagert hatte, verſcheucht und hellſtrahlend durch zerriſſenes Gewölk der Äther ſich zeigt, Täler und Höhen von ſchimmerndem Lichte umfloſſen ſind, ſo atmeten freudig auf die Achaier bei der Hilfe, die ſo unerwartet in der größten Gefahr gekommen war. Wild flohen jetzt die Troer, hoch wirbelte empor der Staub auf dem Schlachtfelde, die Roſſe jagten mit ihren Wagen über die leichenbeſäte Kampfſtätte, alles drängte von den Schiffen hinweg durch den Graben nach der Stadt. Patroklos aber, gefolgt von den Seinigen, jagte hinter ihnen her, ungezählte Troer erſchlagend.

So ward die Flucht bis unter die Mauern fortgeſetzt. Auch auf dieſe verſuchte Patroklos den Angriff zu wagen, da trat ihm Apollon entgegen und warnte ihn zu erſtreben, was ihm doch verſagt ſei: wie ihm, ſo ſei es auch Achilleus vom Geſchicke nicht beſtimmt, Trojas Mauern zu erobern. Wohl

wich Patroklos betroffen vor der mahnenden Stimme des Gottes zurück; doch nicht rief ihm der soeben vernommene Name des Freundes dessen Auftrag ins Gedächtsnis zurück: die wild entflammte Kampfeslust war stärker, sie zog ihn fort zur Erfüllung seines Geschickes.

Inzwischen hatte Hektor am skäischen Tore, wohin auch er durch die Flucht mitgerissen war, Halt gemacht, um zu erwägen, was ihm zu tun jetzt obliege. Zum Kampfe von Apollon entflammt, fährt er mit seinem Wagenlenker Kebriones hin, wo Patroklos tobte. Kaum hat dieser ihn nahen gesehen, so springt er vom Wagen und mit einem Feldstein erlegt er Hektors Wagenlenker, der häuptlings wie ein Taucher ins Meer von seinem Gefährte hinabstürzt. Nun springt auch Hektor von seinem Wagen, um die Leiche seines Freundes zu schirmen; wie zwei Löwen um eine erlegte Hirschkuh streiten, so treten um Kebriones die beiden Helden einander gegenüber zum Kampfe um die Leiche. Dieser wird allgemein: wie der Ost- und der Südwind in der Talschlucht gegeneinander rasen und in lautem Tosen die Bäume knicken, so stürmen auch die Troer und Achaier gegeneinander; hüben und drüben fliegen die Pfeile, Lanzen und mächtige Feldsteine, während mitten im Getümmel lang hingestreckt Kebriones daliegt, des Rosselenkens jetzt nicht mehr fähig.

Aber auch des Patroklos Ende war genaht; dreimal noch drängte er die Troer unter blutigem Morden zurück, beim vierten Ansturme trat Apollon, in eine Wolke gehüllt, hinter ihn und schlug ihm Rücken und Schultern. Dem Patroklos schwindelte es vor den Augen, sein Bewußtsein schwand, die Glieder verloren ihre Spannkraft. In diesem Zustande stößt Hektor ihm den Speer in die Weichen; waffenklirrend fiel Patroklos zu Boden, daß schweres Weh die Achaier erfaßte. Wie ein Löwe einen Eber tötet, die beide an einer Gebirgsquelle zusammentrafen und um das Wasser stritten, so nahm Hektor dem männlichen Sohne des Menoitios das Leben. Noch im Sterben verkündete Patroklos seinem ob des Sieges jubelnden Gegner, daß auch sein Tod nahe bevorstehe, das Geschick ihn in seines Freundes Hände geben werde; dann

entflieht die Seele hinab in des Hades Reich, laut beklagend das Geschick, daß sie so früh in der Jugend Schönheit und Kraft habe scheiden müssen.

Hektor aber, stolz den Fuß auf die Leiche setzend, zog seinen Speer heraus und beraubte den Patroklos seiner Wehr. In dem Augenblicke, wo er sich anschickt, der Leiche den Kopf abzuschlagen und sie selbst fortzuziehen, kam Aias zum Schutze heran, daß Hektor für kurze Zeit zurückwich; dann führte er seine Scharen herbei, und jetzt erhob sich ein wilder Kampf um die Leiche des Patroklos. Besonders zeichnete sich Aias durch mahnende Worte und glänzende Taten aus.

Während so der Kampf tobte, standen unbeweglich abseits die göttlichen Rosse des Achilleus, klagend um das Geschick ihres edlen Lenkers, daß Zeus selbst voll Mitgefühls sich ihrer erbarmt und neue Karst ihnen einflößt; so entkommen sie gerettet durch die kämpfenden Scharen. Dann schüttelt er die schimmernde Ägis und unter Blitzen und Donnern verleiht er den Sieg den Troern und scheucht die Achaier zur Flucht.

Wohl merkten Aias und Menelaos den Umschwung, den Zeus bewirkt hatte; in solcher Gefahr konnte nur noch das Erscheinen des Achilleus helfen. So schickte Aias den Menelaos aus, der den schnellsten Läufer nach Achilleus, Nestors Sohn Antilochos, der zugleich durch Freundschaft mit dem Peliden verbunden war, mit der traurigen Nachricht zu Achilleus entsenden sollte. Dann nehmen Menelaos und Meriones die Leiche des Patroklos auf ihre Schultern, während der große Aias und Aias, des Oileus Sohn, sie von hinten gegen die nachstürmenden Troer schützen. Der Zug setzt sich langsam fort; wie zwei Maultiere auf schmalem Gebirgspfade eine schwere Last keuchend und schweißtriefend ziehen, so tragen Menelaos und Meriones mit Mühe die Leiche, während die beiden Aias den Schwall der nachsetzenden Troer abwehren, wie eine in der Ebene aufragende waldige Kuppe den andringenden Fluten Widerstand bietet. Doch wenn Hektor und Aineias ihren Angriff richten gegen die Massen der Achaier, dann fliehen sie zurück wie ein Schwarm von Dohlen und Krähen vor dem Nahen des Falken.

(11. Geſang. V. 1—12; 15—73; 84—162; 218—335; 338—342; 369—539; 544—661; 663—668⅔; 762⅓—848. — 12. Geſang. V. 1—4; 37—40; 439—448; 451—471. — 15. Geſang. V. 390—405; 592—595; 603 f.; 630—637; 653—658; 674—695; 704; 717—719. — 16. Geſang. V. 1—83; 87—96; 101—139; 145—151; 155—167; 200—217; 276—285; 287—295; 297—306; 352—357; 372—418; 684—687; 692—776; 783—792; 805; 820—845; 847—849; 851—863. — 17. Geſang. V. 125—139; 262—267; 356—361; 424—452; 456—459; 593—596; 626—627; 651—656; 674—723½; 742—761.)

C. Löſung.

Die zurückfliehenden, in dichten Scharen zuſammengeballten Achaier ſieht vor den hochgeſchnäbelten Schiffen ſtehend Achilleus näher den Befeſtigungen kommen; bei dem wilden Kriegslärm und der Not der Seinigen erhellt ſich plötzlich vor ſeiner ahnenden Seele, was geſchehen: „Ja nun erfüllt ſich, was die Mutter mir verkündet! der beſte der Myrmidonen wird noch vor mir der Sonne Licht verlaſſen; Patroklos iſt ſicher gefallen!“ (18, 18 ff.) Bange Ahnung und furchtbare Wahrheit erfüllen ſich gleichzeitig. Schon iſt der ſchnellfüßige Antilochos herangetreten, der heiße Tränen vergießend die ſchmerzvolle Kunde vom Tode des Patroklos in knappen Worten meldet.

Wie der Sturm über das tiefe Meer am wildeſten raſt, ſo wallte auf des Achilleus gewaltiges Herz in unbändiger Leidenſchaft ob des Verluſtes ſeines Freundes; vom Schmerze gefällt, ſank er zuſammen, mit den Händen raufend ſein Haar; es zuckte ſein Herz in unſagbarem Weh, daß Antilochos ihm die Hände hielt in der Furcht, er könnte ſich ein Leid antun. Laut jammerten die gefangenen Frauen bei dem Schmerze ihres Herrn.

Die Klagen vernimmt in der Tiefe des Meeres die liebende Mutter, die Stimme ihres Sohnes wohl erkennend, der ihr herrlich wie ein Baum auf geſegnetem Felde erwachſen war und der doch nie mehr in ſein väterliches Haus heimkehren ſollte! Mit ihren Nymphen macht ſie ſich aus der Meeres-

grotte auf, um ihr Kind zu trösten; die Welle rauscht auf und bricht sich am Ufer. Das Haupt ihres Kindes schmerzvoll umfassend, läßt sich die Mutter sein Leid sagen und vernimmt, wie Achilleus verlangt, blutige Rache zu nehmen an dem, der die nie sich schließende Wunde ihm geschlagen habe. Mit innerlich verhaltenem Schmerze deutet sie ihm auch seinen Tod nach Hektors Falle an: doch die Heldenseele des göttlichen Sohnes erglüht in der Sehnsucht, den geliebten Freund zu rächen. Schwer belastet es sein Herz, daß sein Groll, der süßer denn träufelnder Honig in die Seele ihm gedrungen, so viele der Achaier geopfert habe; nun treibt es ihn hinaus zur Tat, um das Verschuldete zu sühnen und willig dann das Geschick zu empfangen, das Zeus und die anderen unsterblichen Götter ihm beschieden haben. In seinem Verständnis für die Rechte und Ehre der Freundschaft und sich selbst überwindend, bittet sie den Sohn noch zu warten, bis sie als Ersatz für die verlorenen Waffen ihm neue, von des Hephaistos Kunst geschmiedete überbracht habe, und sofort begibt sie sich in des Gottes Werkstätte, während die Nereiden zu ihrem Vater Nereus heimkehren.

Achilleus aber erhob sich von seinem Schmerze, doch da er, der eigenen Waffen beraubt, sich in die Schlacht selbst nicht wagen durfte, trat er, zu Häupten von Athene selbst mit strahlendem Flammenscheine umleuchtet, vor die Achaier und rief mit ehern tönender Stimme laut wie der Klang der Trompete dreimal den auf dem Schlachtfelde Streitenden zu, dreimal gerieten entsetzt durch den furchtbaren Ton der Stimme wie durch die lichte, über des Gefürchteten Haupt lodernde Flamme die Troer in wilde Verwirrung, daß in dem Knäuel der sich Zusammendrängenden zwölf Krieger erdrückt wurden. Unter dem Schrecken des Feindes retteten die Achaier die Leiche des Patroklos zu Achilleus, der leidtragend hinter dem Freunde Tränen vergießend einherschritt.

Die entsetzten Troer traten sofort auf dem Schlachtfelde zu einer Versammlung zusammen. Unter dem erschütternden Eindrucke, daß Achilleus wieder erstanden sei, riet Polydamas, des Hektor Freund und mit ihm in einer Nacht geboren, den

Kampf auf dem Schlachtfelde einzuſtellen, ihn fortan allein auf die Verteidigung der Stadt zu beſchränken. Doch Hektor, von dem glänzenden Erfolge der beiden Schlachttage berauſcht und von Verblendung erfaßt, beſteht darauf, auch dieſe Nacht auf dem Schlachtfelde zu verbringen, um mit der Frühe des Tages den Kampf an den Schiffen zu erneuern; ſein verhängnisvoller Plan, den ihm ſinnberaubend Athene eingegeben hatte, fand die Zuſtimmung aller Troer, während des Polydamas trefflicher Rat verſchmäht ward.

Unſagbarer Schmerz herrſchte die ganze Nacht hindurch in des Achilleus Zelte. Dort kniete vor der Bahre, die männermordenden Hände auf die Bruſt des Freundes gelegt, Achilleus ſtöhnend wie eine Löwin, der ein Jäger das Liebſte, die Jungen, geraubt hat, die nun den Wald vergebens durcheilt, um die Fährte des Räubers zu finden. Schwere Gedanken bewegen ſeine Seele; wie lenkt doch Zeus das Denken der Menſchen, wie er es will! wie hatte Achilleus verſprochen, den Patroklos an Ruhm und Beute reich ſeinem Vater wieder zurückzuführen! und nun werde auch er nicht mehr in ſeines Vaters Haus heimkehren, von Vater und Mutter empfangen werden, ſondern hier werde ihn mit dem Freunde zugleich die Erde bergen! Was ihm noch Luſt zum Leben ſchafft, iſt die Rache an Hektor als Sühne für den ermordeten Freund, auf deſſen Scheiterhaufen zugleich mit ihm er zwölf gemordete Troer zu verbrennen gelobt. Unter ſolchen Klagen ließ die ganze Nacht kein Schlaf ſich auf Achilleus nieder wie auf die mit ihm wachenden Myrmidonen.

Inzwiſchen war Thetis in des göttlichen Meiſters Hephaiſtos Werkſtätte eingetroffen, dem Charis als liebliche Gattin beigeſellt iſt. Herzeinſchmeichelnd geht das traulichſte Geſpräch von einem zum andern, vom Mutterherzen mit ſeinem Weh über des herrlichen Sohnes Geſchick zu den beiden freundlich zuhörenden Göttern mit ihrer innigen Teilnahme. Dann ſetzt ſich der kunſtreiche Gott, um der Bitte der armen Mutter zu willfahren, an Amboß und Blaſebalg und ſchmiedet die göttlichen Waffen, die, wie ſie vom Gotte kommen, alle menſchliche Kunſt weit hinter ſich laſſen.

Der nächste Tag (der 14. der Dichtung), der die Entscheidung bringen soll, beginnt. Am frühen Morgen findet Thetis mit den Waffen des Hephaistos bei ihrem Sohne sich ein, den sie noch klagend und jammernd über des Freundes Leiche hingestreckt trifft. Zu neuem Mute entflammen ihn die herrlichen Waffen, wie er sie sieht, und gewaltig leuchten ihm die Augen wie des Feuers Glanz. Dann beruft er auf Geheiß seiner Mutter die Achaier zur Versammlung, um hier vor allen dem Grolle zu entsagen. Das lockte alle an, zu erscheinen; auch die, welche nie die Versammlung besuchten, sie kamen, da sie hörten, Achilleus habe sie einberufen. Selbst die verwundeten Fürsten, Odysseus und Diomedes, fanden sich noch hinkend ein, zuletzt auch der Atride Agamemnon. Da nun erhob sich Achilleus; unter Verwünschung des Grolles, der Hektor und den Troern allein zugute gekommen sei, so viele der Achaier aber hingeopfert habe, sagt er ihm offen und unumwunden, dem großen Zuge seiner Seele folgend, ab und verlangt nach dem Kampfe.

Aber trotz dieses großmütigen Vorganges vermag Agamemnon nicht auch seinerseits die Schuld zu gestehen; in gewundener Rede schiebt er sie Zeus und der Moira zu, die ihm an jenem Tage in der Versammlung böse Verblendung geschickt hätten. Nun aber wolle er es wiedergutmachen und die Geschenke, die er ihm durch Odysseus habe anbieten lassen, wenn er es wolle, auch sofort ihm geben.

Doch Achilleus, den es zum Kampfe treibt, stellt ihm anheim, die Geschenke zu geben oder auch zu behalten. Dem stürmischen Sinne des Achilleus tritt Odysseus, der kluge Kenner der menschlichen Natur, entgegen; er ermahnt ihn, zuvor noch die Krieger durch Speise und Trank sich stärken zu lassen. Noch werden die Geschenke für Achilleus gebracht, dann entläßt dieser die Versammlung, damit sie für den bevorstehenden Kampf sich erfrische.

Während so die übrigen Achaier ihr Mahl bereiten, herrscht Trauer und Klage im Zelte des Achilleus. Wie die eben dorthin zurückgeführte Briseïs an der Leiche des Patroklos ihren milden und gütigen Freund beklagt, so füllt sich

auch des Achilleus Seele mit ſchmerzvollſter Sehnſucht nach Patroklos.

Wie ſich das Heer aber waffnet, ſofort legt auch Achilleus ſeine neue Rüſtung an, die gleich Flügeln ihn hebt; an des Patroklos Stelle übernimmt Automedon die Lenkung des Streitwagens. Dann ſtürmt er fort auf das Schlachtfeld, wo die Troer bereits gerüſtet ſtehen. Gewaltige Taten vollbringt er; er tötet des Priamos Sohn Polydoros und ungezählte andere. Wie das Feuer unwiderſtehlich die Talſchlucht durchtobt, ſo wütete Achilleus Verderben bringend unter den Troern, die geſcheucht durch das Blachfeld in die Fluten des Skamandros ſich ſtürzen, um dem viel entſetzlicheren Feinde zu entgehen, wie die Heuſchreckenſchwärme vor dem Feuer der Menſchen in der Not ſich nach dem Waſſer hinziehen.

Doch auch dort verfolgte ſie Achilleus; er ſpringt in den Fluß hinein, daß die entſetzten Troer auseinanderfahren, wie die Fiſche angſtvoll in die kleinſten Schlupfwinkel huſchen vor dem Nahen des Delphins. Blutrot ſtrömen die Fluten im Bette des Fluſſes. Vom Morden ſind dem Helden die Hände ermattet; ſo nimmt er zwölf Troer lebend im Fluſſe gefangen, welche ſeinem Verſprechen gemäß mit Patroklos auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden ſollen.

Da ſtößt er wieder auf einen Sohn des Priamos, Lykaon, welchen er ſchon einmal gefangen genommen, damals aber verkauft hatte: jetzt findet das Flehen Lykaons um Rettung kein Gehör. Den Getöteten faßt Achilleus beim Fuße und ſchleudert ihn in den Fluß, den Fiſchen zum Fraße, und ruft: „Auch der ſchönfließende, ſilberſtrudelnde Fluß, dem ihr ſo viele Opfer darbringet, wird euch das Verderben nicht abwehren, ihr werdet trotzdem in böſem Geſchicke umkommen, bis ihr alle des Patroklos Tod und das Verderben der Achaier büßet, die ihr bei den ſchnellen Schiffen während meines Fernbleibens tötetet.“ So reißt ihn der Schmerz über den Tod des Freundes, über die Fülle erſchlagener Landsleute und das ſehnlichſte Verlangen nach Rache, die Liebe und der Zorn in furchtbarer Leidenſchaft zu blutiger Vergeltung fort.

Grollend über die vernommenen, höhnenden Worte stellt Skamandros ihm des breitströmenden Flußgottes Axios Sohn Asteropaios entgegen, doch auch dieser fällt der unbezwingbaren Macht des Peliden zum Opfer, dessen Leidenschaft im blutigen Gemetzel zu immer größerer Furchtbarkeit sich steigert. Wiederholte Mißachtung des Flußgottes Skamandros fordert diesen nun selbst zum Kampfe heraus.

Mit täuschender List überredet er ihn, in seine Fluten zu springen, um seiner sich dann bemächtigen zu können. Siegestrunken folgt Achilleus den lockenden Worten und arglos zieht er das verderbliche Wogennetz um sich zusammen. Denn nun türmt der Flußgott laut brüllend wie ein Stier seine Fluten um Achilleus empor. Für einen Augenblick glaubt er der feuchten Umarmung entfliehen zu können; an den Zweigen einer Ulme, die aus den Wurzeln gerissen, wie eine Brücke den Fluß überspannte, schwingt er sich ans Ufer empor, um mit hurtigen Füßen in der Ebene vor dem furchtbaren Feinde sich zu retten. Doch der erzürnte Gott läßt von seinem Opfer nicht ab, das ihm verfallen erscheint. In dunklem Wogenschwalle verfolgt er den Peliden auch über sein Bette hinaus und, ob dieser auch schnell wie ein Adler sich eilig zu entwinden sucht, in furchtbarem Brausen ist der Fluß mit seinen unentrinnbaren Fluten hinter ihm drein. Wie wenn ein Mann aus einer dunkelflutenden Quelle durch Baumpflanzungen und Gärten hindurch einen Kanal zieht, schon ist er dabei, den letzten Erddamm aus dem Graben zu werfen, da rauscht und flutet das schnell einströmende Wasser im Graben dahin und auf dem abschüssigen Terrain überholt es den arbeitenden Mann: so erfaßten auch den Achilleus, so hurtig er war, der Strömung Wogen, und ob er auch wieder in furchtgequälter Seele emporsprang, die Fluten umspülten seine Schultern und lösten ihm seiner Kniee Kraft. Da erkannte er, wieviel mächtiger die Götter denn Menschen sind, und aufschauend zum breiten Himmelsgewölbe sendet er zum Vater Zeus die flehende Bitte empor, ihn aus des Stromes Macht zu erretten; lieber wolle er schon von Hektors Hand fallen, dann töte wenigstens ein Wackrer einen wackren Mann,

als in ſo unſeligem Geſchicke zu erliegen, umſtrickt von des Fluſſes Umarmung, wie ein Schweine hütender Bube, den ein angeſchwollener Sturzbach beim Übergange fortreißt! Da rettet aus der größten Not ihn Athene, die mit neuem Mut ſein Herz erfüllt, ſo daß er wieder die Verfolgung der Troer aufnehmen kann.

Wie die flüchtigen Heerhaufen entſetzt der Stadt ſich nahen, befiehlt Priamos, der angſtvoll von der Mauer aus den Unheil bringenden Achilleus erblickt hatte, das Mauertor weit zu öffnen, um die Seinigen einzulaſſen. Unermüdlich war der Pelide ihnen auf den Ferſen, wilde Leidenſchaft trieb ihn über das Blachfeld dahin. Damit aber die Troer in größerer Ruhe ſich zurückziehen könnten, hält der ihnen freundliche Apollon den Achilleus von der Verfolgung ab, indem er ihm den Agenor, des Antenor kraftvollen Sohn, entgegenſtellt und dieſen mit Mut erfüllt. Wie ein Panthertier aus dichtem Gehölz dem Jäger entgegentritt und nicht ſcheu zurückflieht, wenn er der Meute Gekläff vernimmt, ſo wollte auch der Antenoride mit Achilleus den Kampf wagen; wie der ſich nähert, ſchleudert er auf ihn ſeine Lanze, der jedoch die Stärke der Beinſchienen das Eindringen verwehrte. Nun wäre Agenor verloren geweſen, wenn ihn nicht Apollon dem Verderben entzogen hätte; in deſſen Geſtalt lockt er in eiliger Flucht den Peliden an des Skamandros Ufer entlang von Trojas Nähe fort, auf daß inzwiſchen alle Troer Zeit gewinnen, nach der rettenden Stadt ſich zu flüchten; dann erſt enthüllt ſich der Gott dem hinter ihm dreinfolgenden Achilleus, der grollend über den ihm geſpielten Trug, doch in Scheu vor dem Gotte ſich zur Stadt zurückwendet.

Der letzte Akt hebt an, auf den die Dichtung ſchon lange ſpannend hinwies, der Kampf zwiſchen Achilleus und Hektor. Dieſer war allein vor der Mauer zurückgeblieben, den herannahenden Achilleus zum Kampfe erwartend. Über ihm auf den Zinnen der Mauer ſtehen Vater und Mutter und beſchwören ihn in zärtlicher Liebe mit herzbewegenden Worten, die Freude ihres Lebens, die Hoffnung der Stadt, nicht draußen ſich dem unbarmherzigen Gegner zu ſtellen, ſondern hinter

die bergende Mauer sich zu begeben; doch nicht vermochten sie das Herz ihm zu bewegen. Ihm wehrte die Flucht in die Stadt das eigene Gewissen, denn schwer fiel es ihm auf die Seele, wie sein verderblicher Rat vom gestrigen Abende das Geschick der Seinigen verschuldet habe; wie könne er nun noch vor die Troer und Troerinnen treten! „Nein! viel schöner ist selbst der Tod durch Achilleus' Hand! Jetzt muß der Kampf allein entscheiden; denn wollte ich auch die Waffen fortwerfen und meinem Feinde einen Vertrag anbieten, erbarmungslos wird dieser auch so mich töten: also auf zum Kampfe, damit wir wissen, wem Zeus Ruhm verleiht!"

In dem Auf und Ab der Gedanken, in denen die männliche Ehre und die immer noch rege Lebensluft miteinander stritten, siegte schließlich jene über diese, und wie eine giftgeschwollene Schlange wildfunkelnden Auges in der Bergschlucht dem vorüberziehenden Manne auflauert, zum Knäuel zusammengeschlossen, so erfüllte auch Hektor unbändige Kampflust. Inzwischen war Achilleus näher gekommen, dem Kriegsgotte selbst in der Furchtbarkeit seiner Erscheinung gleichend; wie der Glanz des lodernden Feuers oder der aufgehenden Sonne, so leuchtete seine funkelnde Rüstung. Selbst Hektors entschlossener Mut hielt solcher Macht nicht stand, es trieb ihn zur Flucht vor dem entsetzlichen Manne, der aber folgte ihm nach seinen schnellen Füßen vertrauend, wie ein Falke die scheue Taube zu erfassen begehrt. So ging die Flucht um die Mauer hin, bis sie kamen zu den beiden Quellen des Skamandros, wo an den breiten Waschgruben im Frieden die troischen Frauen und Töchter die Gewänder wuschen: jetzt floh Hektor dahin, ein tapferer Mann, doch ein noch tapfererer Held verfolgte ihn hurtig; denn nicht um einen Ehrenpreis liefen sie dort, nein, jetzt galt es das Leben des rossebändigenden Hektor! Wie zwei Rosse um einen wertvollen Preis bei der Leichenfeier eines gefallenen Helden rennen, so kreisten dreimal um die troische Mauer die beiden.

Selbst die Götter alle schauten gespannt dem Laufe zu, und mitleidsvoll mahnte sogar Zeus, zu erwägen, ob man Hektor um seiner Frömmigkeit willen nicht vom Tode für

jetzt noch erretten könne. Doch wie die ſtrahlenäugige Göttin Athene erinnerte, daß die Erfüllung von Hektors Verhängnis gekommen ſei, überließ Zeus der Tochter, das Geſchick zu vollſtrecken.

Noch immer jagten dahin unten auf der Erde Hektor voran und Achilleus hinterher wie ein Jagdhund hinter der Hirſchkuh, in gleichem Zwiſchenraume ſtets voneinander getrennt. Wie im Traume der Verfolgende den Fliehenden nicht erreicht, doch auch dieſer nicht entweicht, ſo konnte auch Achilleus den Hektor nicht erjagen. Schon begannen ſie zum viertenmal den Lauf um die Stadt, da überkam noch einmal die Rührung den Vater der Götter und Menſchen, und auf die Schickſalswage legte er die beiden Lebensloſe der Helden; doch es ſank Hektors Los, und entſchieden war ſo ſein Verhängnis. In Deiphobos' Geſtalt, den Hektor von ſeinen Brüdern am meiſten liebte, trat Athene an ihn heran und überredete ihn, ſich dem Achilleus zu ſtellen. Vertrauend auf des Bruders Unterſtützung, folgt er dem trügeriſchen Rate und wendet ſich um zum entſcheidenden Kampfe; noch ein kurzes Geſpräch geht ihm voran, freundlich und mild von Hektor eröffnet wegen der Auslieferung der Leiche, doch hart und erbarmungslos von Achilleus durchſchnitten: „Nichts von Verträgen ſprich mir, Unſäglicher! wie ſie zwiſchen Löwen und Menſchen, zwiſchen Wölfen und Lämmern nicht beſtehen können, ſo auch nicht zwiſchen uns, bevor einer von uns beiden dahinſinkt! Jetzt gilt's für dich, ein mutiger Kämpfer zu ſein; denn nun ſollſt du mir büßen für die ungezählten Leichen der Freunde, die du ermordet haſt." (22, 250 ff.)

Der Kampf beginnt, Achilleus entſendet zuerſt die Lanze, doch fehlte er; unbemerkt von Hektor brachte Athene das Geſchoß ihrem Helden zurück. Jetzt ſchleudert Hektor ſeinen Speer; er trifft den Schild, doch prallte von ihm die Lanze ab. Nach einem zweiten Speere, den der Bruder ihm geben ſoll, ſieht er ſich um, aber wie er Deiphobos nicht mehr in der Nähe erblickt, da erkennt er jetzt ſelbſt, daß ſein Geſchick ihm beſchloſſen ſei. Doch wie ein Held will er dies auf ſich nehmen. Sein Schwert ziehend, ſtürzt er wie ein Adler, der

aus dem Gewölk einen Hasen erblickt, auf Achilleus ein, der geschützt durch den mächtigen Schild nach einer ungedeckten Stelle seines Gegners ausspäht; er sieht den Hals vom Panzer nicht geschützt, dahin streckt er seine Lanze dem Anstürmenden entgegen und durchstößt ihm die Speiseröhre, daß er gefällt zur Erde hinsinkt. Wie sich Achilleus an seinem Opfer weidet, das jetzt für die Ermordung seines Freundes seinen Lohn empfangen hat und Hunden und Vögeln zum Fraße dienen soll, da erhebt sterbend Hektor noch einmal seine flehende Stimme, den Leichnam den Seinigen für reichliches Lösegeld zur Verbrennung auszuliefern. Es ist, als hätte diese ergreifende milde Bitte des in sein Geschick ergebenen Helden nur noch mehr die ganze Wildheit des triumphierenden Achilleus entfesselt: in seiner Antwort scheint alles Weiche und Edle aus seiner Seele durch das Racheverlangen verdrängt zu sein!

Als Hektors Seele in den Hades hinabgegangen war, traten auch die anderen Achaier hinzu, und unter Verwunderung sahen sie einander an, wie der, welcher gestern noch die Schiffe in Brand hatte stecken wollen und ihnen so verderblich war, jetzt so still dalag. Aber Achilleus fordert sie auf, nunmehr nach dem Lager zurückzukehren. „Denn bei den Schiffen liegt der Leichnam des Patroklos unbeweint, unbestattet; ihn werde ich nimmer vergessen, solange ich unter den Lebenden weile, und die lieben Kniee mir sich noch regen. Ja, wenn man der Toten im Hause des Hades vergißt, ich werde auch dort des geliebten Freundes gedenken. Jetzt aber stimmt das Siegeslied an, ihr Söhne der Achaier, und im Triumphe laßt uns bringen Hektor zu den Schiffen: wir haben errungen großen Ruhm, wir haben getötet den göttlichen Hektor, zu dem die Troer in der Stadt wie zu ihrem Gotte beteten!" (22, 389 ff.) Die weichen Gedanken, wie sie die Erinnerung an den Freund ihm eingab, schwanden wieder angesichts des verhaßten Gegners, und die Wildheit kehrte aufs neue zurück. Er band den Leichnam an seinen Kampfwagen und trieb die Rosse zum Lager zurück, der Staub umwirbelte den Geschleiften, dessen dunkles Haar wirr um das Haupt flog: so ließ Zeus solche Schändung des Helden zu auf der eigenen heimatlichen

Erde! Wie die Mutter Hekabe von der Mauer aus ihr Kind ſo mißhandelt ſah, klagte ſie laut auf, das Haar ſich raufend; es klagte auch erbarmungswürdig der liebe Vater, und um beide herum miſchte das Volk in den Schmerz der Eltern auch den ſeinigen: es war, als wäre Troja ſchon erobert und ſtände in Flammen!

Während in ergreifenden Worten Vater und Mutter ausſprachen, was ſie mit dem Heimgange ihres geliebten Kindes verloren hatten, ſaß Andromache, Hektors Gemahlin, ahnungslos daheim vor dem Webſtuhle, mannigfaltige Blumen mit kunſtfertiger Hand webend. Sie hatte ſoeben den Dienerinnen befohlen, warmes Waſſer in einem Keſſel zum Bade zu bereiten für Hektor, ihren Gemahl, wenn er aus der Schlacht heimkehre; da vernahm ſie laute Wehklage vom Turme bis in ihr Gemach: Böſes ahnend, erbebte ſie bis in die Kniee, das Webſchiffchen entſank ihrer tätigen Hand. Wie eine Raſende eilte ſie jetzt, gefolgt von ihren Dienerinnen, zur Mauer; wie ſie dort ſah, daß des Achilleus Roſſe unbarmherzig den Teuerſten zu den hohlen Schiffen ſchleiften, da wurde es dunkel vor ihren Augen, bewußtlos brach ſie zuſammen. Als ſie unter der Pflege der Schwägerinnen und Verwandten, die um ſie in liebender Sorge tätig waren, ſich wieder erholte und das Bewußtſein zurückkehrte, da erhob auch ſie Klage um den verlorenen Gatten, mit bangem Mutterherzen in die düſtere Zukunft ihres Kindes ſchauend.

(18. Geſang. V. 1—38; 50—116; 126—130; 134—147; 203—355; 369—395; 408—443; 457—589; 607 –617. — 19. Geſang. V. 1—94; 137—174; 178—186; 192—195; 198—237; 238—249¾; 268 Schluß bis 302; 314—325; 338—364 (339, 340 wenig verändert); 369—398. — 20. Geſ. V. 1—3; 4 und 5 zugefügt aus veränderten Verſen der Ilias; 381—387½; 393 Hälfte bis 402; 455 etwas verändert; 456–494. — 21. Geſang. V. 1—212; 214—221; 213 etwas verändert; 222—227; 234—283; 284—300; 301—304; 520—537; 540—611. — 22. Geſang V. 1—201; 208—212; 213—322; 324—513; 515.)

D. Schluß.

Während laute Klage in Trojas Mauern sich erhob, zogen die Achaier zurück zum Gestade des Hellesponts, wo Achilleus mit seinen Myrmidonen sich trennte, um den toten Freund zu beklagen. Dreimal umkreisten sie dort Patroklos mit ihren Kampfwagen, während Achilleus dem Freunde versicherte, er werde Hektors Leiche den Hunden überantworten. Der Abend bricht herein; die Myrmidonen bereiten sich das Essen, doch Achilleus streckte sich auf den Sand am Gestade des vielrauschenden Meeres, wo bald ihn sorgenlösender Schlaf umfängt: sofort erscheint ihm die Seele des Freundes, um Abschied von ihm vor der Bestattung zu nehmen.

Auf Geheiß Agamemnons wird am nächsten Tage das Holz zum Scheiterhaufen aus dem Walde herbeigeholt. Dann bewegt sich der Leichenzug zu der Stätte der Verbrennung, alle Myrmidonen auf ihren Streitwagen, in der Mitte die Leiche von den Freunden getragen, ganz in Haarlocken gehüllt, die sie von ihrem Haupthaare ihm zur Ehre geschnitten hatten: hinterher Achilleus selbst, schmerzbewegt das Haupt des Freundes in den Händen haltend. Auch sein eigenes Haar, das dem Gelübde des Vaters gemäß nach der Rückkehr des Sohnes aus dem Kriege dem heimatlichen Flusse Spercheios zum Opfer fallen sollte, schneidet jetzt Achilleus für den Freund ab, da das Geschick über ihn anders beschlossen hatte. Die Leichenbestatter schichten das Holz zu einem Haufen hundert Fuß ins Geviert, Opfertiere, Lieblingshunde und Pferde des Patroklos, zwölf Troer werden getötet und um die Leiche auf den Scheiterhaufen gelegt. Um die Glut des Feuers zu entfachen, kommen auf des Achilleus Flehen Boreas und Zephyros herbei, und mächtig lodert der Scheiterhaufen unter ihrem Wehen in Flammen auf. Die ganze Nacht spendet Achilleus aus goldenem Becher den Wein um die Brandstätte und benetzt die Erde, dabei laut anrufend die Seele des Patroklos; wie ein Vater klagend die Leiche seines erblühten Sohnes verbrennt, dessen Tod die unglücklichen Eltern in herben Schmerz versenkt, so verbrannte auch Achilleus klagend seinen Freund.

Der die Eos ankündigende Stern war schon erschienen, bald darauf kam Eos selbst in rosenfarbenem Gewande über das Meer herauf: da war auch das Feuer erloschen, und ermattet sank Achilleus zu kurzem Schlummer nieder, bis die um Agamemnon versammelten Fürsten ihn wieder erweckten. Auf seine Anordnung hin werden die Gebeine des Freundes in reiche Fettlage gehüllt und dann in eine goldene Urne getan, die später auch seine eigenen Gebeine aufzunehmen bestimmt ist; zunächst soll nur ein kleiner Grabhügel für Patroklos errichtet werden, bis sich dereinst ein stattlicherer für beide Freunde am Gestade erheben werde. Dann hält Achilleus die Fürsten und das Volk zurück und läßt reiche Geschenke aus seinem Zelte bringen als Preise für die Kampfspiele, die als letzte Ehrung des Freundes folgen.

Die Nacht bricht herein. Die übrigen Helden alle labten sich an dem süßen Schlafe, nur Achilleus konnte ihn nicht finden. Klagend um den lieben Freund warf er sich hin und her in Sehnsucht nach dem, was er im Freunde verloren. So erhob er sich und irrte umher am Gestade des Meeres, bis die Eos über das Meer und das Gestade heraufkam; nunmehr schirrte er die schnellen Rosse vor seinen Wagen und schleifte dreimal Hektors Leichnam um das Grabmal des Freundes.

Da faßt Priamos den Plan, seinen Sohn Hektor aus Achilleus' Gewalt zu lösen. Sofort teilt er Hekabe diesen seinen Entschluß mit und läßt sich auch durch die Beschwörungen der Gattin davon nicht abbringen; ja sollte es auch ihm bestimmt sein, bei Achilleus den Tod zu finden, willkommen werde der ihm sein, könnte er nur noch einmal den lieben Sohn umarmen. Nun werden die schönsten und wertvollsten Geschenke erlesen, die Söhne schirren zwei Wagen an, den einen für die Geschenke, den der Herold Idaios lenken soll, den anderen für Priamos selbst. Schon sind die beiden Greise zur Fahrt bereit, da tritt Hekabe in ängstlicher Sorge um den Gatten hinzu mit einem Pokale süßen Weines und bittet Priamos, zu spenden und zu Zeus zu beten um glückliche Heimkehr und um ein glückverheißendes Zeichen. Priamos folgt der treuen Lebensgefährtin. Sein Gebet erhörend, sendet

der Rat sinnende Zeus von rechtsher einen Adler, so daß frohen Herzens der gefahrvolle Weg angetreten wird.

Wie sie das Weichbild von Troja zu verlassen im Begriffe sind, tritt plötzlich Hermes, den aus Mitleid mit Priamos Zeus entsendet, in der Gestalt eines blühenden Jünglings ihnen entgegen. Mit göttlicher Klugheit führt er seine Rolle als Myrmidone durch und weiß das Vertrauen des anfangs entsetzten Königs durch schöne Worte der Anerkennung für Hektor zu gewinnen und ihn durch die Mitteilung hoch zu erfreuen, daß die Götter eingedenk der ihnen im Leben von Hektor bewiesenen Frömmigkeit auch seine Leiche vor jeglicher Entstellung behüteten, so daß sie noch frisch wie gefallener Tau daliege. So geleitet Hermes den Zug durch die Wachen hindurch bis zu dem Gehöfte des Achilleus, wo er sich als Gott dem Könige offenbart und verschwindet.

Priamos aber trat in das Zelt des Achilleus ein, den er beim Abendessen fand, umfaßte seine Kniee und küßte ihm die Hände, die unsäglichen, menschenmordenden, die ihm viele Söhne erschlagen hatten: wie wenn verstört ein flüchtiger Mann, der einen andern erschlagen, Schutz heischend in ein fremdes Haus tritt und Staunen erregt, so war betroffen auch Achilleus über das plötzliche Erscheinen des unglücklichen Priamos. Der aber beschwor ihn bei seinem eigenen Vater, sich seiner zu erbarmen: „Ich wagte, was noch nie einer der sterblichen Menschen über sich gewann: Erbarmen flehend, küßte ich noch die Hand dessen, der meine Kinder gemordet hat“ (24, 505 ff.). Die Erinnerung an den Vater in der Heimat versenkt den Achilleus in Wehmut; so mischt er auch seine Klage mit der des Priamos. Als er sich daran gesättigt, sucht er voll Mitleids mit dem grauen Haupte des Königs ihn zu trösten durch die Erinnerung an die allen Menschen vom Geschicke verhängten Leiden; darum möge auch er die Klage lassen, da er doch durch sie seinen Sohn nicht mehr ins Leben zurückrufen werde.

Noch einmal droht gegenüber dem Ungestüm des auf sofortige Lösung dringenden Priamos der Zorn des Achilleus sich zu entladen, doch er bezwingt sich. Er eilt hinaus und

erteilt den Auftrag, die Leiche Hektors zu waſchen und zu ſalben und zeigt ſich ſelbſt dabei tätig. Dann kehrt er zu Priamos zurück mit der Mitteilung, daß ſein Sohn gelöſt ſei, morgen in der Frühe könne er die Leiche heimgeleiten; er fordert ihn auf, jetzt auch zu eſſen und zu trinken, ſelbſt Niobe habe nach dem Verluſte ihrer ſechs Mädchen und ſechs Söhne ſchließlich doch auch Speiſe und Trank zu ſich genommen. Ein Mahl wird in der Nacht bereitet, dem beide zuſprechen, bis endlich Achilleus den Priamos mahnt, das Lager aufzuſuchen.

Doch in der Nacht weckt Hermes den Schlafenden auf und treibt ihn an, ſogleich nach Troja zurückzukehren, bevor Agamemnon ſeine Anweſenheit erfahre. Wieder begleitet der Gott die beiden Greiſe, bis ſie das troiſche Gebiet betreten.

Eben war die Morgenröte aufgegangen, und ſchon ſtand Kaſſandra, Hektors Schweſter, auf der Burg, um nach dem lieben Vater zu ſpähen. Wie ſie ihn ſah, rief ſie die Troer und Troerinnen herbei, und alle ſtrömten dem Priamos entgegen. Im Palaſte erhebt ſich laute Wehklage um Hektor, der Andromache, Hekabe und Helena innigen Ausdruck verleihen. Am zehnten Tage wird die Leiche verbrannt, die Gebeine werden in einen Aſchenkrug gelegt, darüber wölbt ſich ein Grabhügel.

Das Lied vom Zorne des Achilleus, kriegeriſchem Boden entwachſen, iſt verklungen: es erzählt von menſchlichen Leidenſchaften, von menſchlichem Schmerze und ſchließlich von ſtiller Ergebung in den Willen der Götter und der Moira Beſtimmung.

(23. Geſang. V. 1—34; 59—70; 75—91; 92—198½; 212½—797; 884—897. — 24. Geſang. V. 1—6; 9—139; 193—384; 386—413—414; 415—465; 468—513; 515—518; 522—555; 559—560; 568—613; 618—804.)

2. Die homerischen Menschen der ursprünglichen Ilias.

Der landschaftliche Hintergrund für die Dichtung ist die troische Küste mit dem Ausblick auf das ewige Meer und die von ihm umflossenen Inseln und Eilande und jenseits das von unzähligen Buchten eingeschnittene Mutterland, von woher die Achaier in gemeinsamem Zuge zu einer kriegerischen, lange währenden Unternehmung aufgebrochen waren, wohin ihre Gedanken in der Erinnerung an ihre Heimat, an Vater und Mutter, an Frauen und Kinder immer wieder in Sehnsucht hinüberschweiften. Eine reichlich spendende Natur hatte dem Volke, das später den alle Stämme umfassenden Namen Hellenen empfing, offenen, hellen Blick für die Erfassung der Dinge ringsum, dazu die holde Gabe Phantasie als Angebinde mitgegeben, die es zu künstlerischem Schaffen bestimmte. Ein gütiges Geschick hatte es aus seinen Urſitzen in eine glückliche Landschaft geführt, wo die Naturmächte nicht in seltsamen Kontrasten auf den Sinn des Menschen erschlaffend, verwirrend, niederdrückend, ängstigend einwirkten, sondern in schönem, heiterem Wechsel der Horen Frohsinn, Lebensluſt, rührige Schaffenskraft gaben, wo bei dem Glanze des Himmels und der Klarheit der Luft sich alles in festem, sicherem Umriß zeigte, dem regen Fluge des Gedankens keine Schranke entgegentrat.

Das Maßvolle in den Äußerungen der Elemente, in der Beschaffenheit des Landes und des Bodens gab frühe auch dem Volke das schöne Gleichmaß in der Führung des Lebens, in den Regungen des Herzens, in dem Streben des Geistes, in Sitte und Religion. Der Segen und der Reichtum der Erde und des Meeres schützten vor Dürftigkeit und Druck, gaben

quellendes Leben der immer tätigen Phantaſie. So ſchaute das Volk erhoben und geſammelt auf zu den himmliſchen Urmächten, welche die Menſchheit von ihrem Anbeginne umfangen haben und ſie bis an deren Ende führen werden, zum Himmelsgewölbe, mit Sonne und Mond nebſt Sternen, welche den Morgen bringen, den „heiligen Tag“ und die „heilige Nacht“, und die Jahreszeiten in wechſelnder Ordnung heraufführen; es ſah um ſich auf die Erde, ſeine Wohnſtätte, und ließ ſeine Blicke verlangend auf das überall heran- und hereindrängende Meer ſchweifen, und wie das Auge als reiner Spiegel alle Erſcheinungen in ihrem Weſen klar und ruhig auffing, ſo brachte die künſtleriſche Phantaſie dieſe in lebendigſte Beziehung mit dem Tun und Treiben wie mit den ſeeliſchen Empfindungen der Menſchen.

Der Himmel „Uranos“ ſpannt ſich „weit“, „unvergänglich“, „ſternenbeſät“ über die Erde aus; dort wohnen die ſeligen Götter in reiner, ſtrahlender Luft, „Äther“, welche das Himmelsgewölbe umfließt, während der Dunſtkreis, „Aēr“, der Menſchen Wohnſtätten umgibt. Der heitere Glanz und das reine Licht, welches täglich die von Oſten nach Weſten über das Gewölbe ziehenden und dann in die erfriſchenden Fluten des Okeanos hinabtauchenden Himmelskörper dem Menſchen bringen, wird von ihm in Freude und mit Wonne empfangen, das Gewölk, das Dunkel verbreitet, den Sturm mit ſich führt, mit Schaudern betrachtet. „Vom hohen Gipfel des mächtigen Berges ſcheucht das dort lagernde dichte Nebelgewölk der blitzeſammelnde Zeus fort, und ſogleich zeigen ſich klar alle Bergwarten und aufragende Höhen und Täler, und vom Himmel her ſtrahlt wider hervor aus dem verflogenen Gewölke unſäglicher Glanz“ (16, 296 ff.). Oder über das Meer zieht von Zephyros' Wehen hergetrieben Gewölk heran, ſchwärzer denn Pech, gewaltigen Sturm in ſich bergend; es erſtarrt der Ziegenhirt, der von ſeiner Bergeshöhe aus es ſieht, und ſchnell treibt er in eine ſchützende Grotte die Herde (4, 275 ff.). Beſonders dankbar ſchaut der Menſch zur Sonne empor, denn leben heißt ihm nichts anderes als das „Licht der Sonne ſchauen“.

Die „schnell hereinbrechende“ Nacht bringt dem ermüdeten Menschen das „Geschenk“ des „alles bezwingenden“, „des Herzens Sorgen lösenden“ Schlafes, sie spendet den Tau, der die Saaten der in Dürre starrenden Fluren erquickt, wie die Freude das Menschenherz erwärmt (23, 598 ff.), sie führt auch zur Freude der auf dem Felde weidenden Hirten den Mond und die Sterne herauf, welche auch, wenn der Mond, die milde Schwester des Tagesgestirns, glänzt, bei der Durchsichtigkeit der südlichen Luft nicht verblassen. „Wie wenn am Himmel die Sterne um den leuchtenden Mond ihr funkelndes Licht entfalten in der windstillen klaren Luft und froh ist im Herzen der Hirt, so funkelten im Lager der Troer Wachfeuer“ (8, 555 ff.). Wie gern der Mensch zu den Sternen, den freundlichen Lichtern der Nacht, aufblickt, bekundet die innige Beziehung, in die er die Sterne zum menschlichen Leben bringt: der unaufhaltsam über die troische Ebene heranstürmende Achilleus erscheint dem von der Mauer bange ausschauenden Vater Priamos „wie der Stern, der im Frühherbst auftaucht, der unter der Fülle der Sterne am hellsten strahlt“ (22, 26 ff.); der unter den Heerscharen heraustretende und wieder verschwindende Hektor gleicht „dem verderblichen, funkelnden Sterne, der aus dem Gewölk auftaucht und von den schattigen Wolken wieder verhüllt wird“ (1, 62). Doch im schönsten Sinne ist das Bild verwertet für ein in holdester Jugend strahlendes Kind, das noch an dem Busen der Wärterin ruht, für Hektors Söhnchen Astyanax, „es glich einem schönen Sterne“ (6, 401). — Der schönste Stern ist der „Abendstern“, der die Nacht einleitet (22, 317 ff.), und der „Morgenstern“, der „das Licht der Erde ankündigt, der voraufgeht der über das Meer aufsteigenden Eos im Safrangewande“ (23, 226 f.), mit der die Werke der Menschen, die Leiden und Freuden wieder anheben.

Wie von der „unermüdlichen“ (18, 239; 484) Sonne die Stunden des Tages und der Nacht abhängen, so führt sie auch das „die Erfüllung bringende“ Jahr (19, 32) mit seiner Ordnung der einander ablösenden Zeiten herauf. Ihr Wechsel macht sich freilich in der Dichtung nicht geltend, wie er im

Leben des Nordländers Jubel und Wonne und Wehmut und Sehnſucht im Schoße trägt. Denn in dem glücklichen Süden ſcheiden ſich nicht die Jahreszeiten in gewaltigen Kontraſten, ſelbſt der Winter ſieht dort auch volles Laub, und nicht bloß Äſte und Zweige geiſterhaft ausſtreckende, durchſichtige, geſtaltloſe Bäume, auch im Winter ruht dort Glanz und Duft und Farbe über Land und Meer. Die Folge der Zeiten wird vorzugsweiſe in der Folge der Früchte, der wechſelnden Arbeit auf den Feldern, im Weingarten, auf der Weide erkannt; ſo ſtellt auch der kunſtreiche Gott auf dem Schilde des Achilleus den Frühling, Sommer und Herbſt dar.

Am meiſten wird noch das Nahen des ſchwellenden, treibenden Frühlings in dem berg- und quellenreichen Lande empfunden, wenn die vom Winterſchnee und dem Frühlingsregen gefüllten Ströme von den Bergen reichlichere Fluten in den Talkeſſel hinabſtürzen, daß fernhin das Getöſe der Hirt vernimmt (4, 452 ff.), oder der geſchwollene Strom die Brücken fortreißt, die hemmenden Dämme wegſpült, ſich plötzlich ungehindert über das Gefild ergießt und die reichliche Arbeit rüſtiger Männer vernichtet (5, 88), alte Eichen, Fichten entwurzelt und ſteiniges Geröll mit ſich führt (9, 492); ſo elementare Vorgänge haften in der Erinnerung des Menſchen und geſtalten ſich als Gegenbilder für die wilde, unbezähmbare Macht menſchlicher Leidenſchaft.

Nächſt der Erde beſchäftigt am meiſten das Meer des Menſchen Tätigkeit und Phantaſie. Auf ſeinen „feuchten Pfaden“ geht hinaus das „meerbefahrende, vielrudrige“ Schiff, um die fernen Länder miteinander zu verbinden. Am Ufer ſitzt der Menſch und ſchaut hinaus auf das „göttliche“, „vielrauſchende“, „toſende“, „öde“, „fiſchreiche“, in ſeinen Farben je nach Sonne und Beleuchtung wechſelnde, bald „grauliche“, bald „veilchenfarbige“, „ſchimmernde“ (16, 34) Meer. Wie heute, ſo auch damals vor Tauſenden von Jahren ſaß der Menſch und ſah dem ewigen Spiele der „Wellen des vielrauſchenden Meeres“ zu, wenn ſie brauſend anſchlagen an das Geſtade (vgl. 2, 209 f.) und der herniederfahrende Sturm das veilchenfarbige Meer aufwühlt (11, 297 f.). Die Liebe

der homerischen Menschen für das Meer spricht sich auch in einer Menge schön empfundener Meeresbilder aus. Dort ragt in das Meer ein vorspringender Felsen hinein, den immer umbranden die vom Südwind erregten Wellen (2, 394 ff.), hier kommt an das lauthallende Gestade Welle auf Welle, vom Westwind bewegt; anfangs schwillt sie, immer mehr und mehr türmt sie sich auf, bis sie unter lautem Brausen überschlagend am Gestade sich bricht und des Meeres Gischt ans Land wirft (4, 422 ff.): „so auch rückten heran die Achaier, Schar auf Schar, in die Schlacht" (vgl. 11, 305 ff.). Von der Woge des Meeres ist der Sturm unzertrennbar; so wird auch das nimmer rastende Herz von den Stürmen des Lebens bewegt; frühe ist diese Beziehung zwischen dem brandenden Meere und dem wogenden Herzen erkannt: das „Wallen, Fluten, Wogen" wird von dem Meere wie vom Herzen in gleicher Weise gebraucht (21, 551): die Unruhe der Seele, die sich abends der Achaier nach der so unerwarteten Niederlage bemächtigt, wird geradezu mit den beiden Stürmen, dem Boreas und dem Zephyros, verglichen, welche plötzlich von Thrakien her über das fischreiche Meer dahinfahren, turmhoch die dunklen Wogen schwellen und in Menge Seetang ans Land werfen (9, 4 ff.). So geschieht es auch aus innerem Drange des bekümmerten Herzens, wenn Achilleus nach der ihm angetanen Beschimpfung einsam hinausblickend auf die grenzenlose Fläche am Gestade des Meeres seinem Schmerze Luft macht (1, 348) oder in der Nacht vor dem Leichenbegräbnisse seines Freundes nicht im Zelte die Ruhe sucht, sondern draußen, unter freiem Himmel am Gestade, wo die Wogen tosend anschlagen.

Auch die lebende Natur, die gesamte Tierwelt, betrachtet der Mensch mit offenem Auge und erfaßt sicher und scharf Wesen und Eigenart jeder Gattung. Von den wilden Tieren steht obenan der König derselben, der Löwe, der damals noch auf griechischem Boden ein gefürchteter Gast des einsamen Gehöftes war und die Männer und Hunde in der Nacht wach hielt (11, 548 ff.). Nicht genug kann der Mensch dessen vernichtende Kraft rühmen, den trotzigen Mut, den wilden Grimm, mit dem er den Menschen angreift und seine

Waffen mit mächtiger Pranke aus der Hand ſchlägt, ſein furchtbares, in der Wut die Augen verhüllendes Stirnrunzeln, zumal wenn er für ſeine Jungen kämpft (vgl. 17, 132 ff.).

Auch die anderen wilden Tiere fürchten ihn und meiden den Kampf, wenn ſie nicht die äußerſte Not drängt; ſo fliehen die gierigen Schakale im ſchattigen Talgrunde, wenn der furchtbare Löwe naht, und überlaſſen ihm ohne Kampf ihre Beute (11, 477 ff.). Außer dem Löwen wird der grimme Panther gejagt (21, 573 ff.), der gefräßige Wolf, der in Rudeln, vom Fraße blutbefleckt, zur Quelle kommt, mit ſeiner dünnen Zunge das Waſſer leckt und das Blut des gemordeten Wildes erbricht (16, 156 ff.), vor allem das Wildſchwein, das von Hunden und Jägern geſtellt aus dem Dickicht hervorbricht, ſeine Hauer wetzend, daß weithin ſchallt das Klappern der Zähne.

Von den Haustieren iſt vor allen das mutige, ſtolze Pferd ein Lieblingsgegenſtand der geſtaltenden Phantaſie. Prachtvoll iſt das Bild eines jungen Pferdes, das an der Krippe die Feſſel zerreißt und durch die Ebene ſtolz nach dem ſchönfließenden Fluſſe zur Tränke enteilt; hoch hebt es das Haupt, die Mähne umflattert den Bug (6, 506 ff., vgl. auch 22, 22 f. und 162 ff.). Erwähnt wird ferner der ſpürende, unermüdliche Jagdhund, die beim Melken blökende Schafherde (2, 432 ff.), der beharrliche, unempfindliche Eſel (11, 558 ff.), das auf dem Bergespfade ſchweißtriefende, unter ſchwerer Laſt keuchende Saumtier (17, 742 ff.), die ſcheue Hirſchkuh; von den Vögeln der König der Lüfte, der ſich durch Schnelligkeit des Fluges, durch Schärfe des Auges auszeichnende Adler, der aus dem Äther den unter dem Gebüſche ruhenden Haſen erblickt und blitzſchnell auf ihn niederſtößt (17, 674 ff., vgl. 15, 690 ff. und 22, 308 ff.), die unter wildem Flügelſchlage Leichen verzehrenden Vögel (11, 454), der ſchnelle Falke und Habicht (18, 616), die Schwärme von wilden Gänſen, Kranichen und Schwänen, die ſich zum Fortziehen auf der Wieſe des Kayſtros (2, 459 ff.) verſammeln, das vor dem Habicht auseinanderfahrende Volk der Dohlen und Stare (17, 755 ff.), die ängſtliche Taube

welche, vom Habicht verfolgt, kläglich schreiend am Boden hinfliegt und zu entkommen sucht (17, 139 ff.); von anderen Tieren der fraßbegierige, nach der Oberfläche des Wassers zu emporschnellende und wieder zurückfallende Fisch (21, 126 f. und 23, 692 f.), der die Fische vor sich herjagende Delphin (21, 25); die giftgeschwollene, verderblich blickende, in sich zu einem Knäuel zusammengerollte Schlange, der vor dem Feuer sich flüchtende Heuschreckenschwarm: oft nur kurz charakterisiert, aber im Wesen immer klar, bestimmt erfaßt.

Auch von der gemütvollen Teilnahme des Menschen an der Tierwelt gibt die Dichtung tiefempfundene Beispiele, wie in dem reich ausgeführten Gleichnisse von dem Löwen, der vernichtend in das Lager einer Hirschkuh eingebrochen ist (11, 113 ff.), oder der seine Jungen vor dem Jäger verteidigt (17, 132 ff.), oder von der Sperlingsmutter, die mit ihren acht Jungen die Beute einer Schlange wird (2, 308 ff.). Schöner kann die aufopfernde, selbstlose Mutterliebe durch ein Beispiel aus der Tierwelt nicht ausgedrückt werden, als es im 9. Gesange (V. 323 ff.) geschieht, wo der Vogel seinen noch nicht flüggen Jungen die gefundene Nahrung bringt, wenn er auch selbst hungert.

Diese Bilder aus der Natur- oder Tierwelt kommen fast sämtlich in Gleichnissen vor, durch welche die homerische Poesie sich als einzigartig in der Weltliteratur ausweist. Die erheblich größere Zahl von Gleichnissen, welche die Ilias vor der Odyssee voraus hat, — dort etwa 182, hier 39 Gleichnisse — ist an sich noch kein Beweis dafür, daß die beiden Gedichte verschiedenen Dichtern angehören. Aber ebensowenig ist es zutreffend, wenn man „die geringe Zahl der Gleichnisse in der Odyssee mit deren wechselnden Schauplätzen, dem Olymp, Ithaka, den Fürstenhöfen, der Insel der Nymphe Kalypso, der Phäaken, der Märchenwelt der Abenteuer des Helden, Ithaka, Land und Stadt, die schon an sich eine bunte Reihe von Bildern und genügende Abwechslung bieten", in Zusammenhang bringen und wieder die Fülle von Gleichnissen in der Ilias durch den „einigermaßen zur Einförmigkeit neigenden Stoff beständiger Kampfsituationen bei wenig wechselnden

Schauplätzen" erklären wollte: danach würden die Gleichniſſe für die Dichtung nur einen äußeren Zierat bedeuten, der einem „einigermaßen zur Einförmigkeit neigenden Dichtungsſtoffe" dekorativ aufgeſetzt wird. Die homeriſchen Gleichniſſe ſind nicht in fremde Erde nur zum Schmucke eingepflanzte Zierblumen, ſie können ihre volle blühende Kraft und Schönheit nur aus ihrem eigenen Nährboden empfangen. In der Odyſſee wechſeln vielfach die Schauplätze der Handlungen, die Handlung ſelbſt vollzieht ſich großenteils im Innern des Hauſes; charakteriſtiſch iſt hier auch das häufigere Auftreten des Hundes. Die Ilias bewegt ſich durchweg auf kriegeriſchem Boden, ſie ſchildert nicht den „zehnjährigen Krieg vor Troja", ſondern einen verhängnisvollen Streit zweier Heerführer im achaiſchen Lager: alles iſt hier perſönlich, erregt, leidenſchaftlich. Der Schauplatz iſt vornehmlich das Schlachtfeld mit ſeinen Kämpfen hin und her, von dem brandenden Meere begrenzt, vom Himmel droben überſpannt; im Vordergrunde ſteht hier das mutſchnaubende Kampfroß. Erklärlich wird danach auch, daß die meiſten Gleichniſſe in der Odyſſee das 22. Buch aufweiſt, das den Kampf des Odyſſeus mit den Freiern ſchildert; der geeignetſte Boden, auf dem die Gleichniſſe herauswachſen, iſt lebendige, ſtark bewegte Handlung: nur in des Achilleus Reden blüht hie und da ein Gleichnis auf (9, 323 ff.; 21, 282 f.; 22, 262 ff.), was ein beſonderes Licht auf ſein eigenartiges Menſchendaſein wirft. Höchſt bewundernswert weiß der Dichter der Menſchen Sein, Leben, Handeln, Leiden in innere Verbindung zu bringen mit ähnlichen Vorgängen in der Natur, belebten und elementaren Kräften, mit den Stürmen, der Tier-, der Vogelwelt, den Geſtirnen über uns: damit zeigt er ſein inneres und innigſtes Verſtändnis für die geſamte ihn umgebende Schöpfung, für die Kräfte, die in ihr wirken und weben, für die Eingeſchloſſenheit des Menſchen in die Natur, für ſeine Zugehörigkeit zu ihr: das aus ihr genommene Bild ſoll die durch die ſchmerz- und leidvollen Vorgänge in der Dichtung bewegte Phantaſie des Hörers für Augenblicke dämpfen, ſtillen, ausgleichen. In dieſer inneren Erfaſſung des Weltganzen ſteht der Dichter

der Achilleis als der erste, größte Künstler da: von einer überwältigenden, in vielfachen Strömungen sich scheidenden Kultur noch nicht verwirrt, sieht er, trotz allem, überall eine einheitlich göttlich geordnete Welt und weiß uns auch heute noch Ausgleichung und Beruhigung unserer Gefühle zu geben.

Schon nach der Fülle, Kraft und Schönheit der Gleichnisse ist die künstlerisch gestaltende Phantasie des Dichters der Ilias geradezu wunderbar, unerschöpflich. Immer steht ihm zur Versinnlichung der Sache, die er erzählt, ein Bild aus der umgebenden Erscheinungswelt zur Verfügung, das oft durch die Einfachheit und Sinnlichkeit ganz überraschend ist, gerade dadurch um so mehr wirkt. Der Dichter will an Aias zu gleicher Zeit die vordringende Kriegsleidenschaft und die zähe Beharrlichkeit schildern: er greift zu den beiden Bildern vom Löwen und vom — Esel, deren Wesen er in entsprechenden Lagen charakterisiert. In der Regel hat die Sache mit dem Bilde nur einen besonders in die Augen springenden Zug gemeinsam, im übrigen gestaltet sich das Bild aus der gegebenen Situation künstlerisch freier fort; gerade solche Gemälde zeigen das wunderbar scharfe und sichere Auge, mit dem der Dichter die Dinge um sich in der Welt angeschaut hat. Das Gleichnis wird um so schöner, wenn die Detailzüge nicht willkürlich sind, sondern auch mit dazu beitragen, die Wirkung des Gleichnisses zu erhöhen, so daß es zur vollen sinnlichen Schönheit erblüht. — Der unerschütterlich den Troern Widerstand leistende Aias erhält, wie eben erwähnt, in dem Esel sein ausgeführtes Bild: „Wie ein störriger Esel, der neben einem Saatfeld des Weges zieht, den Kindern trotzt; schon sind ihm viele Knittel auf dem Leibe zerschlagen, doch er ist weit in die Saat getreten und weidet sie ab, während die Knaben auf ihn losschlagen, aber unwirksam ist ihre Kraft; kaum jagen sie ihn fort, wenn er sich schon an Nahrung gesättigt hat“: man sieht, wie hier das Gleichnis „mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet ist, vor der man erschrickt“ (Goethe, Ital. Reise 17. Mai 1787), und dies ist es wieder, was die poetische Schönheit des Gleichnisses wesentlich ausmacht. Aias hat mit dem Esel nur die Beharrlichkeit gemeinsam,

im übrigen gehen Bild und Sache in den Einzelheiten auseinander. — Die Unruhe und die gemiſchten Empfindungen der Achaier finden ihr Gegenbild in dem Wirken von zwei von verſchiedenen Seiten wehenden Winden, die gleichzeitig das Meer in Erregung verſetzen; die wogende, türmende See erhält ihre ſelbſtändige Schilderung in dem höchſt charakteriſtiſchen Zuge von dem Auswerfen des Seetangs, das in der Sache ſelbſt nichts Entſprechendes findet. Wie im großen, ſo im kleinen.

Wählt der Dichter vorzugsweiſe ſeine Bilder aus dem Wirken der Naturmächte, aus dem Leben der Tiere, ſo beſchränkt er ſich jedoch nicht auf dieſe Gebiete allein. Er will das ununterbrochene Morden der aufeinanderſtürzenden Troer und Achaier darſtellen: er nimmt als verſinnlichendes Bild Schnitter, die auf einem Saatfelde von verſchiedenen Enden gegeneinander ſich an das Mähen des Gerſten- oder Weizenfeldes eines reich begüterten Mannes machen, und dicht gehäuft fallen die Schwaden der Ähren (11, 67 ff.). Auch hier ſchlägt das Gleichnis den der Sache entſprechenden Ton an und geht dann in eigener Handlung fort. — Oder die Zeit ſoll angegeben werden, in der die Achaier über die Troer den Sieg davonzutragen anfingen: das geſchieht durch die Angabe der Stunde, in welcher ein Holzfäller ſein Mahl ſich bereitet, wenn ſein Arm ermattet iſt vom Fällen der Bäume und ihn Verlangen nach ſüßer Speiſe erfaßt (11, 86 ff.). — Den gleichen Abſtand, in dem Odyſſeus beim Laufen von dem ihm voraneilenden kleineren Aias verbleibt, veranſchaulicht das überraſchende Gleichnis von der Weberin, bei der die Schäfte des Webſtuhls, die ſie wechſelnd herauszieht, auch in gleichem Abſtande von der Bruſt bleiben (23, 760 ff.).

Der Dichter nimmt auch aus der Pflanzenwelt, der lebloſen Natur und ſonſther ſeine Bilder, wenn ſie ſeinen Zwecken dienen. Der lichte Glanz der Helme und Schilde wird mit dem friſch gefallenen Schnee verglichen, den der ätherborene Boreas herniederweht (19, 357 ff.), die durch Agamemnons Vorſchlag erregte Verſammlung mit einem Ährenfeld, das ſich rauſchend bewegt unter dem Wehen des Zephyros, die

furchtbar durchdringende Stimme des Achilleus mit dem schmetternden Tone der Trompete (18, 219 f.), die also damals schon bekannt war, wenn sie auch für Kriegszwecke zur Belebung des Mutes noch nicht verwertet wurde. — Einmal braucht der Dichter für sein Bild etwas nicht Reales: die Unmöglichkeit für Achilleus, den Hektor einzuholen, wie für diesen, jenem zu entrinnen, wird durch ein Traumbild veranschaulicht (22, 199 ff.), ein trotzdem sehr sinnlich wirkendes Bild.

Die Gleichnisse haben ihre Stelle in zwei Fällen, entweder um die Massen in ihren äußeren oder inneren Bewegungen oder um die seelischen, das Verhalten der einzelnen Menschen bestimmenden Vorgänge zu veranschaulichen. Wie das Volk sich zur Versammlung einfindet und sich äußert im Zustimmen oder Ablehnen; wie die Heere in das Schlachtfeld rücken, das Aufflammen der Leidenschaften, der wild sich äußernde Tumult: das wird alles in den einzelnen Stadien durch wohlbekannte Vorgänge aus der Natur zur sinnlichen Anschauung gebracht. Anderseits versinnlicht das Gleichnis die Bewegungen des Herzens, wenn es in Freude erglüht oder von Sorge und Furcht beunruhigt wird: der die Ähren erquickende Tau ist das Gegenbild für die das Herz erwärmende Freude des Menelaos (23, 598 ff.), und für die Unruhe des Herzens gibt das von Stürmen bewegte Meer das schön entsprechende Bild (9, 4 ff.). Vorzugsweise sind es jedoch die durch die Affekte erzeugten, bedeutsamen Zustände oder Handlungen der Helden, für welche der Dichter mit immer reger Erfindungskraft seine Bilder bereit hat. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Bilder, wenn sie eben wirksam ihren Zweck erfüllen sollen, nicht geistiger Art sein dürfen, sondern aus der sinnlichen Welt geholt werden müssen. Ein Vergleich wie folgender: „er flog dahin so schnell wie der Gedanke", ist schon der sinnlichen Sphäre entrückt und hat mit homerischer Anschaulichkeit nichts mehr gemein.

Ob die Hellenen Freude an der Natur in der uns Modernen eigenen, innigen und empfindsamen Weise besessen haben, ist eine vielumstrittene Frage. Es kamen schon frühe

Zeiten und Epochen mit neu wirkenden Gedanken und Stimmungen auch dem helleniſchen Altertum, in denen dieſes unſerer Gefühlsweiſe ſich ebenſo näherte, wie es ſich durch eine weite Kluft von den homeriſchen Menſchen trennte und mit bewundernder Sehnſucht auf deren geſchloſſene Menſchlichkeit zurückblickte: hier ſoll nur von den homeriſchen Menſchen der urſprünglichen Ilias die Rede ſein.

Der homeriſche Menſch kann mit dem Kindesalter in ſo fern verglichen werden, als er ſich wie dieſes noch nicht zwieſpältig fühlte, Seele und Körper noch ein harmoniſches Ganzes bildeten. Mit Wohlbehagen fand er ſich in der großen Sinneswelt und ſchaute mit heiliger Empfindung auf zum Himmel, wo ſeine Götter wohnten, die ihm den Tag gaben und das Geſchick leiteten, wie er mit Bewußtſein und klaren Auges die Erde und das Meer betrachtete; noch hatte ſich ihm nicht eine Welt geiſtig trennender Bildung und Freiheit eröffnet. Aber ſein ihm mitgegebener künſtleriſcher Genius, ſeine naturgemäße Liebe für menſchliches Gleichmaß bewahrten ihn frühe vor dem ſelbſtiſchen Hinleben des wirklichen Kindes. Er nahm bewußt Stellung zu der ihn umgebenden Welt, in der er die einzelnen Erſcheinungen nach Form und Inhalt klar erfaßte und geſtaltete: das beweiſt ſeine *wahre Liebe* für dieſe, zugleich auch ſeine poetiſche Gerechtigkeit, daß er ſie als ſelbſtändig neben ſich walten ließ und ihre Eigenart und Weſensbeſchaffenheit erkannte.

Seine volle Kenntnis der Natur zeigt er in den treffenden Beiwörtern, in denen ſich Art und Weſen eines jeden Gegenſtandes ſo feſt umriſſen darſtellt, daß ſie für alle Zeit ihre Geltung behalten haben, zeigt ſich an den rein und liebevoll entworfenen und ausgeführten Bildern des landſchaftlichen und Naturlebens: die Materie als ſolche zieht ihn nie an zur Beſchreibung und Zerfaſerung, immer nur das *Ganze*, wie es ſich *plaſtiſch* darſtellt und als ſelbſtändiges Objekt durch ſein Weſen wirkt. Der „heilige“ Tag, die „heilige“ Nacht, der „göttliche“ Äther, der „göttliche“ Menſch, wie er dieſe und ähnliche Erſcheinungen erfaßte, laſſen zunächſt den hohen Ernſt ſeiner religiös geſtimmten Empfindungsweiſe erkennen.

Seine plastische Richtung, allem Gestalt und Form nach Ausscheidung des Unwesentlichen zu geben, wird in seiner Naturbetrachtung sichtbar. Aber er geht weiter, indem er die inneren in den Erscheinungen webenden und waltenden Wirksamkeiten je nach deren Beschaffenheit zu lebensvollen Persönlichkeiten gestaltet. Für die Sonne tritt der Sonnengott ein, der den Menschen und Göttern das Licht bringt, für die Morgenröte die göttliche Eos im Safrangewande; dieser Gestalten bildende Trieb, einmal erwacht, wurde zur Quelle aller jener göttlichen Wesen, welche das Holde und Liebliche, das Schreckhafte und Neckische der Natur zum Ausdrucke bringen. Diese in bestimmten plastischen Ausdruck umgesetzten Natureigenschaften bewahrten wieder vor allem Willkürlichen und Subjektiven, vor allem Verweilen und Haften am Äußerlichen in der Naturbetrachtung; nicht das einzelne in Wald, Feld, Flur, Quelle, See und Meer wirkte auf den Menschen, sondern die ewig und zu allen Zeiten gleich aus ihnen sprechenden und sich immer gleich bleibenden Mächte und Kräfte. So behauptete die Natur ihr selbständiges Dasein neben dem Menschen und sank nicht herab zur Zeugin und Mitempfinderin der menschlichen Leiden und Freuden. Wenn Achilleus in erregter Stimmung, da er, an seiner Ehre verletzt, sich gedemütigt sieht, oder auch in Sehnsucht nach seinem Freunde das Meeresufer aufsucht (S. 47), so zeigt die ruhige Erzählung des Dichters selbst noch nicht beabsichtigte, nicht gesuchte, sondern unbewußte, instinktive Handlung; wohl aber macht sich schon hier ein Urkeim bemerkbar, aus dem später unter anderen Einwirkungen die berauschende Blume der Sehnsucht nach der Natur als seiner Freundin, seiner Geliebten erblüht, die alle seine Empfindungen zu teilen weiß.

Im Gegensatze dazu ist der Mensch der Ilias noch gesund und von Herzenseinfalt: die Sehnsucht nach der Natur kennt er noch nicht. Seine Freude an der Natur ist lediglich plastischer Art, indem er sie in ihren Formen zu erkennen sucht, eine Freude in sentimentalischem Sinne ist ihm noch unbekannt, da die Natur sich ebenso geschaffen ihm vorstellt, wie er es selbst ist, ohne inneren Zusammenhang mit ihm selbst. Die

in der Natur wirkenden, von ihm als persönliches Wesen empfundenen und gestalteten Kräfte ziehen ihn allein an; so kann er auch die Natur selbst nicht anders als kühl betrachten, um ihrer plastischen Formen Herr zu werden, wie es der plastische Künstler muß, wenn er sein Ich ruhig bewahren will. Auch in dem Gleichnisse im 8. Ges. (555 ff.) hat der Hirt nicht an der „mondbeglänzten Zaubernacht" Freude, die Freude über den aufgehenden, die Dunkelheit verscheuchenden Mond zeigt nur den sorgsamen Hüter seiner Herde. Noch verbringt der homerische Mensch sein Leben nicht im Hause oder in der Studierstube, sondern weilt den größten Teil des Tages, von der Last geistiger Arbeit noch nicht gedrückt, in der Natur selbst, die ihn im schönen Reigen freundlicher Horen umgibt. Bei so täglichem Verkehr konnte sie ihm nicht Gegenstand der Sehnsucht werden, konnte er nicht von ihr Heilung und Stärkung erwarten, wie sie heute der Mensch in der Aufregung des Amtes, des Tages, der Zeit am Busen der Natur sucht. Fest und sicher auf dem sinnlichen Boden stehend, ward er noch nicht erfaßt von dem ungestillten Verlangen, sich mit seiner Gedankenwelt in dem unendlichen Raume zu verlieren, den Vogel der Luft um den Flug zu beneiden. Der homerische Mensch ist die Knospe der Menschheit, die alle Schönheit und Pracht bereits in sich trägt, aber festgeschlossen und kraftvoll in sich verbirgt und dem sinnlichen Auge noch vorenthält. Das geistige Auge schaut ahnungsvoll auf dieses krafterfüllte, strotzende Lebenslust in sich schließende Gebilde hin, wie auch die volle Blumenknospe geheimnisvoll anzieht, bevor sie sich als geöffnete Rose enthüllt. Der homerische Mensch ist der plastische Mensch, der alles Wesentliche, Typisch-Gültige aufweist, bei dem das Subjektive, Willkürliche sich noch nicht vordrängt und eigenes Leben führt. Wie sich die Skulptur als die idealste Kunst erweist, da sie trotz des spröden Stoffes, in dem sie schafft, die ewig große Form in vollster Reinheit darstellt, so ist auch das hellenische Volk das künstlerischste, weil es das vorzugsweise plastisch begabte ist; von allen seinen Gebilden ist wieder der homerische Mensch seine größte Schöpfung, weil er die Urformen der Menschennatur

überhaupt am vollkommensten und reinsten wiedergibt: er ist der Urtypus echt künstlerischer Menschenform, bevor Bildung und Geisteskultur die Grundlinien der Natur zu verschieben oder zu überwuchern begann, und bleibt so fortan das Studium für alle rein menschliche wie künstlerische Betrachtung, welche davon ausgeht, die Wandlungen festzustellen, welche seitdem der von dem Naturboden gelöste, subjektive Mensch gemacht hat.

Diese reine Form ward schon im Altertum gesprengt durch die Scheidung von Geist und Körper, die früher harmonisch verschmolzen waren; mit dem Verluste des Friedens und der Eintracht waren auch der Zwiespältigkeit der Menschen die Wege geöffnet, und die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese von Kindheit und Unschuld erfaßte die Gemüter: schwer wurde und wird es fortan, die höhere Einheit von Geist und Körper auf dem Wege der sittlichen Freiheit zu gewinnen.

Bei dieser Wandlung des Menschlichen änderte sich auch die Stellung zur Natur; sie wurde mit süßer Wehmut, mit inniger Empfindsamkeit betrachtet, als hätte sie den Frieden bewahrt und könne den Kranken trösten und heilen. Diese schwärmerische Naturbetrachtung erwachte im Ausgange des 18. Jahrhunderts in einer neuen, ganz eigenartigen Kraft vorzugsweise in Deutschland, wo der düstere und schwere Himmel die Sehnsucht nach lichten und heiteren Formen weckte und den Blick und die Gedanken in die Ferne lenkte. Den eigenen Jubel, den eigenen Schmerz beginnt jetzt der Mensch der ihn umgebenden Natur zu leihen, die mit ihm klagt, mit ihm lacht, je nachdem die eigenen Stimmungen wechseln. Die Poesie des Frühlings, der in unserem Norden plötzlich wie durch Zauber kommt und wieder verschwindet, die Poesie der „mondbeglänzten Zaubernacht" ist der germanischen Dichtung vorzugsweise eigen. Köstliche Blüten sind aus diesem Empfindungsleben erwachsen, das himmelhoch jauchzt, zum Tode betrübt ist, und auch die Sprache hat einen neuen Reichtum an sinnlich belebenden Wörtern gewonnen. Aber auch recht schlechte Musik mit unwahren, unreinen Tönen ist in Fülle

erklungen, wenn die Brust nicht empfand, was die Lippen redeten, wenn jedes Gekräusel des Empfindens nach Ausdruck begehrte: nur ein Dichter vernahm die Sprache der allschaffenden Natur lauter und rein und gab auch dem Stummen und Unbewußten seinen ewig gültigen Ausdruck, nachdem er in seinem Streben nach großer freier Menschlichkeit unter dem Einflusse der reinen Formen der Antike den Frieden zwischen Körper und Seele, Natur und Geist durch die Kunst wiederhergestellt hatte.

Zu den Urformen des Menschengeschlechts kehren wir zurück, wie sie Homer uns entwirft, deren Anblick unsere verworrenen Empfindungen beschwichtigt, wenn wir sehen, wie jene mit der Notwendigkeit eins, in glücklicher Ruhe ihres Daseins Kreise erfüllen. Die Urquelle, aus der die Menschheit geflossen, die Familie, schildert uns der Dichter in typischer Reinheit, wie nebeneinander stehen die verschiedenen Alter, das spielende Kind, der mit der Jungfrau kosende Jüngling, die im Hause waltende, den Mägden gebietende Frau, der kraftvolle Mann, der das Land bestellt, zur Jagd zieht oder das Schwert erhebt zur Verteidigung des Vaterlandes, der hochbetagte Greis in der Versammlung nach dem gewonnenen Schatze der Lebenserfahrung ratend und warnend, wie die Geschlechter durch die Ehe entstehen, durch den Tod dahingehen, was sie bewegt und beschäftigt, zum Jubel stimmt, in Wehmut versenkt. Noch herrscht einfache Sitte, wie sie von Geschlecht zu Geschlecht überkommen ist und als ehrwürdig gilt, noch halten enge zusammen im Hause die Glieder der Familie; das Wort „lieb“ und „mein“ klingt hier in seiner ursprünglichen Innigkeit, und die Mutter waltet darin als „ehrwürdig“ und „hehr“, von allen verehrt. „Meine Mutter“, „mein Kind“, „liebe Mutter“, „liebes Kind“, „trauter Bruder“, „Vater“ berühren gerade in ihrer Einfachheit und Ursprünglichkeit wie reine Naturlaute auch unser Herz: auf diesem wichtigsten Gebiete hat alle spätere Dichtung nichts Neues mehr zu schaffen gewußt. Auf dem vom Sturme und Kriege bewegten Boden der „Ilias“ erscheint dieses rein menschliche Leben gebundener, strenger als in der mehr den

Wohllaut und die Heiterkeit des friedlichen Hauses verkündenden Odyssee.

Am Busen der Amme, dann von Mutter und Vater behütet, wächst das „unmündige" Kind im Hause heran. Der Vater setzt es auf seine Kniee, gibt ihm vom Besten zu essen und hält den Becher mit Wein ihm an die Lippen zum Trinken; auch die realistischen Züge der kindischen Unart beim Essen fehlen in dieser Schilderung nicht (22, 500 ff., 9, 490 f.). Lieblich und wahr zugleich erscheint das Kind in seiner Angst, wenn es sich schreiend an den Busen der Amme schmiegt, aus Furcht vor dem Anblicke des lieben Vaters; denn entsetzt ist es durch das Erz und den Roßhaarbusch, den es dräuend über sich vom Helmbusche des Vaters wallen sieht, als dieser die Hand ausstreckt, um sein Kind zu umarmen (6, 467 ff.). Glücklich das Kind, das aufwachsend sich des Schutzes und Schirmes seines Vaters erfreuen kann; vom Besten erhält es zu essen; wenn der Schlaf ihm ankommt, es müde im Spiele geworden ist, trägt es der Vater auf sein Lager: da ruht es im Arme der Amme auf schwellendem Pfühl, im Herzen gesättigt mit lachender Freude (22, 502 ff.). Unselig aber der Knabe, dem frühe der Vater entrissen ward! Denn der Tag der Verwaisung beraubt den Knaben aller seiner Gespielen; „zagend senkt er sein Haupt, von Tränen benetzt ist ihm das Antlitz. Darbend geht er hinauf zu den Freunden des Vaters, diesen zupft er bittend am Kleide, jenen am Mantel. Des Vaters noch gedenkend, hält mancher ihm hin den Becher zu nippen, was ihm die Lippen nur netzt, doch nimmer den Gaumen. Ja, es treibt ihn wohl gar ein glücklicher Knabe, dem Vater und Mutter noch leben, vom Mahle hinweg, ‚schere dich fort! dein Vater speist ja nicht mit uns an der Tafel!' Weinend läuft dann zurück der Knabe zur einsamen Mutter" (22, 490 ff.).

Die Erziehung des Kindes übernimmt oft auch ein fremder Mann aus anderem Stamme, der wegen einer Bluttat aus der Heimat flüchtig in fremdem Hause gastliche Aufnahme findet. Vereinsamt im Herzen, gewinnt er sich das Herz des Kindes im gastlichen Hause und freut sich, wenn er sieht, wie dies sich ihm anschmiegt, nur mit ihm zum Essen gehen, nur

auf ihn hören mag. An bitterer Erfahrung reich und kundig auch fremder Sitte, erzieht er das ihm anvertraute Kind und ſucht es zu behüten vor ähnlichem Geſchicke. Im Gebrauche der Waffen unterweiſt er das Kind wie in der Führung des Lebens; ſo wächſt es auf, von trefflichen Lehren und Mahnungen geleitet:

„Kraft zum Siege, mein Kind, verleihen dir, wenn ſie geneigt ſind,
Here und Pallas Athene. Im Herzen zu zügeln den Hochmut,
Sei dein eignes Bemühen; denn mehr frommt freundliche Milde;
Unheil ſtiftenden Zwiſt vermeid!“
(9, 254 ff.)

oder

„Werde ein Meiſter des Wortes und auch ein Vollbringer von Taten“
(9, 443.)

oder

„Immer zeichne dich aus und rage hervor vor den andern“
(9, 784.)

oder

„In der Not den Gefährten
„Hilfe zu leiſten, zu wehren das jähe Verderben, iſt löblich“

oder

„Erbarmen von Zeus zu erflehn mit erhobenen Händen, iſt löblich“.
(24, 301.)

Freudig ſieht der Vater das Kind in Kraft und in Scheu vor der Sitte und den Göttern heranwachſen und ſegnend erhebt er die Hände betend zu Zeus und den unſterblichen Göttern:

„Laßt mein Kind mir gedeihen, o Zeus und ihr Ewigen alle,
Daß es im heimiſchen Volk gleich mir der trefflichſte Mann wird,
Ebenſo wacker und ſtark und kräftig gebietend im Lande!
Wenn er, mit blutiger Wehr des getöteten Feindes beladen,
Heim einſt kehrt aus der Schlacht, der Mutter zu wonnigem Stolze, —
Mög' es da heißen von ihm: noch weit übertrifft er den Vater!“
(6, 476 ff.)

So war im Hauſe des Peleus Achilleus erzogen, ſo wurde Hektors Söhnchen Aſtyanax behütet, dem gar kurzes Leben beſchieden war. Das reinſte Abbild eines harmoniſch entwickelten, in ſchönem Gleichmaß ruhenden Jünglings iſt Antilochos, der glückliche Sohn eines glücklichen Vaters, des greiſen Neſtor; mutig und kühn, beherzt für ſein Recht eintretend.

wieder auch in Großmut fähig zum Verzichten, adligen Sinnes, gottesfürchtigen Herzens, voll kecker Lebensluſt und neckiſchen Humors und dies alles gehüllt in die bezauberndſte Liebenswürdigkeit; ſo muß in der Jugend auch der alte Vater Neſtor geweſen ſein: ſo erbt ſich fort gute Art und reines Blut von Geſchlecht zu Geſchlecht.

Die Homeriſche Dichtung „Ilias“, welche vorzugsweiſe eine männliche iſt, der Männer wilde Leidenſchaft und tobende, tränenreiche Kämpfe entrollt, führt nur gelegentlich und flüchtig in die ſtille Stätte des Hauſes, raſch geht ſie fort über das Heranwachſen des Mädchens und das Erblühen der Jungfrau. Knapp im Ausdrucke ſchildert ſie das kleine Mädchen, welches neben der Mutter herlaufend auf den Arm genommen zu werden heiſcht; die Mutter beim Mantel faſſend, hält es die tätig eilende zurück und tränenden Auges ſieht es zu ihr bittend empor, daß es erhört werde (16, 8 ff.); und wieder die Jungfrau koſt mit dem Jünglinge traulich an dem von der Eiche beſchirmten Felſenrande (22, 127 f.). Einer Knoſpe gleich blüht Briſeïs auf; vom Kriege aus dem Hauſe geriſſen, kommt ſie in die Nähe des Achilleus und wird ſo in weiteres Unheil verſtrickt.

Aber von der Frau, der treuen Gefährtin des Mannes, der ſorgenden, liebreichen Mutter ihrer Kinder, wie ſie immer war und ewig ſein wird, weiß uns der Dichter herrliche Typen zu entwerfen. Der Jüngling hat um das geliebte Mädchen, welches durch Wuchs und Geſtalt, durch kunſtfertige Hand und edle Denkungsart (vgl. 1, 115) ſich auszeichnet, geworben und reiche Brautgeſchenke dem Vater für ihren Beſitz gegeben; der ſtattet die beiden dann noch mit lieblichen Gaben für den neuen Haushalt aus. Die Hochzeit wird gefeiert. Der Hochzeitszug bewegt ſich unter der Fackeln Schein die Straßen der Stadt hinauf zu des Bräutigams Hauſe. Laut erſchallt der Hochzeitsgeſang, tanzende Jünglinge ſchreiten bei dem Schalle der Flöten und der Phorminx im Reigen einher: wo der Zug vorübergeht, da ſchauen die Frauen an den Türen ihres Hauſes voll Bewunderung den Neuvermählten nach (18, 491 ff.). Im Hauſe waltet die „herzbeglückende“ (9, 336)

Frau in Liebe für ihren Mann (vgl. 11, 243 und 22, 440 ff.) und verſieht ihre Arbeit am Webſtuhl und mit der Spindel und heißet die Dienerinnen, an ihre Werke zu gehen (6, 490 f.); auch ſitzt ſie unter ihnen ſelbſt, durch eigenes Beiſpiel zum Fleiße und zur Sitte ſie mahnend (vgl. 6, 323 f.). Wenn auch die Ehe als heilige Satzung gilt, ſo ſieht man noch nicht ſcharf auf die einmal anders gerichtete Neigung des Mannes, ſo ſehr dies auch immer als eine Entehrung der Frau empfunden wird; „er entehrte die Gattin" heißt es in ſolchem Falle vom Vater des Phoinix (9, 450); nicht leicht wird es dann der „rechtmäßigen Frau", im Hauſe zu leben, aber der nicht herbe Sinn der Zeit, der noch gern verzeiht, läßt die Frau die Kinder des Mannes gleich wie die eigenen erziehen, dem geliebten Manne zuliebe (6, 70 f.)

Die Frau iſt die Herrin des Hauſes und wohnt in dem Herzen des Mannes:

„Unmut ſchon überkommt den Mann, der von ſeiner Gemahlin
Fern einen einzigen Mond auf tüchtigem Schiff in den Hafen
Bannen die tobende See und die rauhen Stürme des Winters"
(2, 292 ff.)

und:

„Haben Atriden allein von den redenden Menſchen der Erde
Lieb ihre Frau'n? Nein, jeglicher Mann, der verſtändig und gut iſt,
Liebt und ſchützet ſein Weib!" (9, 340 ff.)

Der Frau vertraut auch der Mann, was er im Herzen bewegt, eher als irgend einem anderen (Zeus und Here 1, 548). Je höher die Macht eines Mannes und je weiter ſein Wirkungskreis reicht, um ſo mehr ſtrebt wohl auch die Frau, mit der Liebe das Zepter zu teilen; eiferſüchtig beachtet ſie die Wege und Schritte des Mannes. So möchte auf den Höhen des Olympos des höchſten Gottes Zeus Gemahlin Here herrſchſüchtig ihre Rechte wahren; mit ſtichelnden Worten ſchmollt ſie mit ihrem Gemahl, daß es immer ihm lieb ſei, heimlich vor ihr ſeine Pläne zu erſinnen, und er nicht jedes Wort, das er erdacht, freundlich ihr mitteile. Eine Eheſtandsſzene in beſter Form hebt an. Der erhabene Herrſcher auf dem Wolkenthrone iſt auch wie ein anderer Mann und vermag nicht in göttlicher Ruhe die herausfordernde Rede anzuhören.

Er wirft sich in die Brust, hüllt sich in seine Herrscher- und Mannesrechte, will sich selbst seine Pläne und Ratschläge vorbehalten, die auch die hohe Himmelskönigin nicht zu fassen und in sich zu tragen vermöge. Aber klug, wie herrschsüchtige Frauen es sind, bewahrt sie Ruhe, spielt sie die Fromme und Unschuldige, um so den Mann ausholen zu können. „Ich frage ja sonst nie und erkundige mich nach dem, was du sinnst, sondern ruhig sitzt du ja immer und überlegst, wie es dir gefällt. Nur diesmal bin ich besorgt, daß die silberfüßige Thetis dich beschwatzt hat. Ich denke, du hast ihr wirklich versprochen, den Achilleus zu ehren und viele Achaier bei den Schiffen zu vernichten" (1, 552 ff.). Der Gott sieht, daß sein heimlicher Anschlag doch durchschaut ist, und gereizt und um sich zu schützen, gibt er zur Antwort: „Böse! du hast immer etwas zu denken, und nie kann ich dir verborgen bleiben! Doch trotz allem wirst du nichts ausrichten, sondern nur mehr meinem Herzen entfremdet werden, und das wird dir noch schlimmer sein. Wenn du es aber so willst, — mir soll es lieb sein! Doch nun halte dich ruhig und höre auf mein Wort, daß es dir nicht übler ergehe" (1, 561 ff.). Noch etwas kräftiger drückt sich hier der Vater der Götter und Menschen aus und schüchtert so die Here und die übrigen Götter ein. Doch im Olympos kann der Unfriede nicht dauernd weilen, in lieblicher Weise stellt der Sohn Hephaistos den Frieden wieder her, indem er der strengen Mutter kindlich sich naht und ihr zuredet, freundlich dem lieben Vater Zeus zu begegnen; ist er ja der hohe Gebieter, dem gegenüber alle machtlos sind: nur so kann schwinden der Streit und wiederkehren der Friede, der sie das Heitere des Olympos genießen läßt (1, 540 ff.).

Ein liebliches Bild einträchtiger Ehe schildert uns der Dichter auf der Erde unter den „armen", sterblichen Menschen, den Ehebund Hektors und Andromaches. Er ist noch jugendlich, durch das Glück eines Kindes, des Astyanax, verschönt. Doch im Kriege ward er geschlossen, als der Feind im Lande stand: so umwölkten der Ernst der Gegenwart, die trübe Aussicht in die Zukunft das sonnige Glück der beiden Gatten.

Wir lernen Andromache kennen am Tage vor dem Tode ihres Mannes. Das Verlangen, den in der Schlacht kämpfenden Geliebten zu sehen, hatte sie aus dem Hause zur Mauer getrieben; die Amme, ihr Kind auf dem Arme, war ihr gefolgt. Dort trifft sie Hektor, den die Darbringung von Opfern zur Stadt geführt hatte. Gleich als wenn sie ahnten, daß sie zum letztenmal sich sehen würden, ist ihr Gespräch ganz besonders zu Herzen dringend; die süßen Geständnisse der gegenseitigen Liebe werden gewechselt wie Pfänder der Liebe, die Trost gewähren sollen, wenn der eine Teil nicht mehr der Sonne Licht schauen wird. Andromache ist die liebende Frau und sähe es wohl gern, wenn der Mann sich von der Feldschlacht zurückhalten könnte, aber sie versteht auch, was die kriegerische Ehre des Mannes fordert — und schweigt. Den Vater und die Brüder hat der Krieg ihr geraubt, des grimmen Achilleus Hand hat sie gefällt, die Mutter hat Artemis mit sanftem Geschoß ereilt: so ist Hektor ihr „Vater und ehrwürdige Mutter und Bruder zugleich und blühender Gemahl". Die Liebe gibt er ihr wieder in düsterer Ahnung seines frühen Geschickes und Trojas Vernichtung: „Nicht der Troer Geschick, nicht selbst das meiner Mutter Hekabe, nicht des Herrschers Priamos, nicht auch meiner Brüder, die zahlreich und trefflich getötet in den Staub dahinsinken werden, wird so mich mit Schmerz erfüllen wie das deinige, wenn du unter Tränen von einem der erzgewaffneten Achaier davongeführt wirst. Doch eher möge mich der Grabeshügel decken, bevor ich dein Wehklagen vernehme!" Ihm ersparte dies wirklich das Geschick, das Schwereres der Frau und dem Kinde vorbehielt (6, 407 ff.; 22, 477 ff.). Während Hektor am nächsten Tage am Kampfwagen von Achilleus über das Schlachtfeld geschleift wird, sitzt sie daheim bei der Arbeit, mit den Gedanken bei ihrem Manne, vorsorglich dessen Heimkehr erwartend (22, 440 ff.), bis sie die entsetzliche Kunde erhält: da steht ihr auch das eigene Unglück vor ihrer Seele: „Hektor! ich Unglückliche!"; die ganze Schwere ihres Geschicks kann nichts ergreifender schildern als diese drei Worte, in die sich ihr Schmerz preßt, und nun nennt sie das Wunderbare der Ehe, wie zwei Menschen

fern voneinander füreinander geboren werden, um so verhängnisvoller, wenn das Geschick, das sie verbindet, für beide unselig ist. Dann ist auch die Arbeit aller Jahre umsonst und nutzlos, mit der die liebende Frau Gewänder für den Mann auf dem Webstuhle gefertigt hat, dann kann alles Beute der Flamme werden! (22, 476 ff. und 510 ff.)

Aber die Frau findet ihre Vollendung als Mutter, das Mutterherz ist das reichste und selbstloseste. Auch hierfür wie als Gattin ist Andromache der vollgültige Typus. Wenn sie den Mann bestürmt, nicht so tollkühn die Gefahr aufzusuchen, so denkt sie zuerst an ihr Kind, das er zur Waise machen würde, erst dann an ihre eigene hilflose Lage und die Erziehung des Kindes (6, 407 ff.). Da jetzt das Herbste, was sie nie zu erleben wünschte, sie getroffen hat, steht ihr auch sofort ihr noch so kleines Kind vor Augen, „das wir beide gebaren, du und ich, wir zum Unglücke Geborenen; nicht wirst du ihm mehr sein, Hektor, eine Freude, seit du hinsankst in den Tod, auch nicht er dir, wenn er auch dem tränenreichen Kriege der Achaier entgehen sollte; ihn erwarten fortan für die Zukunft Leiden und Mühen, es werden ihm andere schmälern sein Erbgut“ (22, 484 ff.).

Das dritte Ehepaar, ein hochbetagtes, sind Hektors Eltern Priamos und Hekabe. Daß des Menschen Los Leiden sind, haben auch sie in langem Leben erfahren, wenn auch ihnen zeitweise des Glückes Gunst gelächelt hat. Glücklich gepriesen als Herr des Landes von Lesbos an nordwärts, von Phrygien und dem Hellespontos, mit Reichtum und Kindern gesegnet (vgl. 24, 544 ff.), sah Priamos den Krieg in sein Land kommen, er sah dessen Verwüstung, er mußte es erleben, wie ein Sohn nach dem anderen zum Opfer fiel. Er wollte es verwinden, wenn aus der reichen Kinderschar nur einer verbliebe, der Ruhm und Stolz der Vaterstadt, das Licht der Eltern für ihre alten Tage. Da stehen die beiden Eltern Priamos und Hekabe auf der Mauer der Stadt und sehen Achilleus zum Kampfe mit Hektor heranstürmen und, ganz elterliche Liebe, beschwören sie den Sohn, sich hinter die Mauer zu flüchten. Der Vater verweist auf sein hilfloses Alter, wenn die letzte

Stütze mit Hektor ihm genommen sei; er malt das Schicksal der Stadt aus, wenn sie erobert wird, und verweilt bei seinem eigenen, wie er erschlagen seinen eigenen Hunden zum Fraße vorgeworfen werden würde. So wahr auch des Alten Schmerz ist, er ist wortreich und — selbstisch. Aber wie eine Heroine in der erhabenen Größe der Mutter erhebt sich Hekabe; sie entblößt ihren Busen und zeigt ihrem Sohne die Mutterbrust: „Hektor, mein Kind, habe Scheu davor und erbarme dich mein: wenn je ich dir die leidstillende Brust gereicht habe, dessen gedenke, liebes Kind, und wehre ab den feindlichen Mann hier von der Mauer. Wenn er dich tötet, du lieber Sproß, den ich erzeugt habe, werde ich ja dich nicht auf der Bahre beklagen können, nicht auch die Gattin; ferne von uns werden dich bei den Schiffen der Achaier die schnellen Hunde verzehren" (22, 38 ff.). Der herbe Schmerz der Mutter, ihr stolzes Bewußtsein ist monumental wie in Granit gegraben; sie denkt an sich nur insofern, als sie auf die Erfüllung der letzten Pflicht Anspruch erhebt, die die unglückliche Mutter ihrem vor ihr sterbenden Sohne zu erweisen hat. Als dann Hektors Geschick sich erfüllt hat, da ist der Vater kaum in maßlosem Schmerze zurückzuhalten, sofort möchte er hinauseilen, vielleicht, daß Achilleus den Sohn ihm ausliefert, erwägend, daß auch er einen hochbetagten Vater in der Heimat zurückgelassen hat. Doch Hekabe sieht in dumpfem Schmerze ihr eigenes Leben verloren, nachdem der Sohn dahin ist, der ihr bei Tage und in der Nacht eine Wonne, ein Stolz war (22, 415 ff.). Wie haben plötzlich die Empfindungen gewechselt! Priamos erwacht zur Tätigkeit, der Mutter Kraft ist durch den furchtbarsten Schmerz gebrochen. Als Priamos dann wirklich zu Achilleus hinaus will, da ist in Hekabe nur die Sorge für den Mann rege, mit dem sie so lange zusammengelebt, mit dem sie soviel erlitten hat, der ihr als letzter Schirm noch geblieben ist; in der Dumpfheit ihres Schmerzes um den Verlust des Kindes hat sie sich in die Schickung gefügt, nach der diesem es wohl bestimmt war bei seiner Geburt, die schnellfüßigen Hunde seines Feindes zu sättigen. Nur der wilde Haß gegen den Mörder ihres Sohnes tobt in

ihr: „hätte ich seine Leber, um sie mit den Zähnen zu vertilgen“ (24, 212 f.), so wünscht die wild erregte Mutter. An der Leiche des Sohnes hat sie aber wieder die Ruhe und Größe gewonnen, sie erfreut sich noch einmal seiner Schönheit und scheidet von ihm in innigem Danke gegen die Götter, die ihren gottesfürchtigen Sohn auch im Tode so behütet haben: man fühlt, wie sie dies als den Trost für die Tage, die sie noch lebt, mit hinwegnimmt!

Wenn Hektor und Andromache vornehmlich die Typen für Gattenliebe sind, so ist in Priamos und Hekabe die Elternliebe verkörpert.

Die Mutterliebe ist schon in der Andromache geschildert; ihren großartigsten Ausdruck findet sie in der Thetis, der „göttlichen“ Mutter, der „Unglücksheldenmutter“ (18, 54): sie rüstet selbst den Sohn zum Kampfe aus, obwohl sie sein baldiges Ende voraussieht: in ihrer alles überwindenden, für die Ehre ihres Sohnes sich selbst vergessenden Liebe ist sie der Typus heroischer Mutterliebe.

Von den Frauen der Ilias darf Helena, die Urheberin des „tränenreichen“ Krieges, nicht vergessen werden. Sie war in Verblendung dem schönen Paris gefolgt und hatte ihr Haus samt Gemahl und Kind verlassen. Aber noch findet man nicht herbe verdammendes Urteil; von den Menschen weht uns ein Hauch milder Wärme des Herzens und nachsichtiger Gesinnung zu; glaubte man ja, daß jeder zu eigenem und der Angehörigen Unheil sündige, daß aus Verblendung, die über ihn komme, er in Schuld verfalle: wenn auch die Götter die Verblendung schickten, der fehlende Mensch war immer der Schuldige, aber auch Entschuldigung verdienende. So klagen auch die Menschen in der neuen Heimat Helena wegen ihrer Schuld nicht an; wenn es die Frauen oder die Brüder ihres Mannes dennoch tun, so geschieht es nicht sowohl um des sittlichen Vergehens willen, sondern weil sie durch ihre Handlung für so viele verhängnisvoll geworden war. Die Edlen in Troja begegnen ihr mit besonderer Zartheit, so Priamos, so vor allem der edelste der Menschen, Hektor. Auch in einem Stücke, das nicht zum ursprünglichen Plane der

Dichtung gehört, aber aus deren Geiſte erwachſen iſt, ſpricht in väterlicher Güte und Zartheit Priamos: „Komme hierher liebes Kind, ſetze dich zu mir; nicht biſt du mir ſchuld: die Götter tragen mir die Schuld, welche mir den tränenreichen Krieg der Achaier ins Land geſchickt haben“ (3, 162 ff.). Wer aber allein ſie anklagt mit den herbſten Vorwürfen, iſt — ſie ſelbſt: „O wäre ich vorher doch geſtorben, bevor mein jetziger Mann mich nach Troja führte!“, ſo klagt ſie vor der Leiche ihres beſchützenden Freundes und Schwagers (24, 764) und „Böſes erſinnende Hündin, abſcheuliche“ nennt ſie ſich ſelbſt, als ſie Hektor, der durch ihre Verſchuldung beſonders ins Unglück gezogen war, bei ſich eintreten ſah (6, 344), und ſie verwünſcht ihre Geburt: „Hätte mich doch an dem Tage, als die Mutter mich gebar, ein verderblicher Sturm ins Gebirge entrafft oder in die Welle des vielrauſchenden Meeres! dann hätte mich die Welle hinweggeſpült, bevor alle dieſe Taten geſchahen“ (6, 344 ff.). Was den Schmerz ihr erhöht, iſt die Erfahrung, daß den Mann, dem ſie gefolgt, nur die Geſtalt, nicht Eigenſchaften des Gemüts, nicht männlicher Mut und ſittliche Scheu auszeichneten. So lebte ſie in Troja, im Hauſe des Mannes waltend als Frau, den Läſſigen mit freundlichem Worte zum Kampfe mahnend, in die Schickung ergeben, was dieſe noch verhängen werde, im Innern gepeinigt von der Stimme des Gewiſſens. — Die Zeichnung dieſer in Schuld verſtrickten Frau iſt das ſchönſte Denkmal für die Anſchauung jener freundlich vergebenden Menſchen, vor allem für die ſittliche Größe des Dichters, der in das Herz des Schuldigen ſelbſt die herbſte Pein als Buße legt.

Eine Fülle herrlicher Frauengeſtalten hebt ſich von dem kriegerfüllten Boden der Achilleis ab: von der heute in Proſa und Dichtung üblichen ſchlüpfrigen, herabſetzenden, ironiſierenden Tonart, mit der von Frauen geredet wird, in der Frauen ſich ſelbſt behandeln, iſt in der antiken, am Anfange unſerer Kultur anhebenden Dichtung — keine Spur zu finden!

Iſt die Frau, von Anbeginn in ihrem Bereiche ſicher waltend, die Bewahrerin reiner Natur, ſo wird der Mann von der Mannigfaltigkeit des Berufes, des Amtes, von der

herrschenden Richtung der Zeit abhängig und zur Einseitigkeit der Ausbildung, der Feindin freier Entwicklung, gedrängt: nur wenigen gelingt es, im Kampfe mit dem Leben die Einheit mit der Natur sich wieder zu erwerben. Um so lockender ist es, bei Homer die Typen der männlichen Natur aufzusuchen: wie ihr Umfang größer, ihre Art mannigfaltiger ist als die weibliche, so zeichnet sie Homer auch in kraftvollerem Lichte.

Die einfache Weltordnung und Beschäftigung der homerischen Zeit begünstigte die ungehemmte Entwicklung der Persönlichkeit und die Sicherheit der Natur. Wenn auch die Menschen nach Stand und Beschäftigung getrennt waren, so hatte diese Verschiedenheit sie doch nicht geschieden und den Menschen in seinem Einzelberufe aufgesogen. Wohl gab es Freie und Diener, doch unterscheidet sie nur ihre Stellung, menschlich stehen sie sich gleich. Daß der Freie und der aus dem Königshause Gebürtige die Arbeit verstand, auch die des Dieners, und mit ihm zusammen das Werk des Tages erledigte, das brachte ihn dem Unfreien menschlich näher und knüpfte in Leid und Freude ein inniges Band. Wie ein Diener weiß Achilleus das Tier zu schlachten, zu zerlegen, es für den Tisch zuzubereiten wie heute der Fleischer und der Koch und daneben zugleich wie ein König seine Gäste zu empfangen. Die Söhne des Priamos schirren die Pferde an und bereiten den Wagen zur Ausfahrt für den Vater; in den Bergen weiden sie seine Herden.

Diese Allseitigkeit des homerischen Menschen macht ihn so sicher in seiner Natur und in seinem freien Sichäußern; die Milde und Freundlichkeit seiner Gesinnung, seines Urteils erzeugt wieder die Ungezwungenheit des Verkehrs auch mit den Dienern und Unfreien, die zum Hause gehören, deren Kinder mit den Kindern des Herrn und ohne Schranke zusammen erwachsen. Als Achilleus, vom wilden Schmerz um seinen Freund gefällt, schwer stöhnend am Boden lag, da kamen die Dienerinnen laut klagend hinzu; die Brust sich schlagend, teilten sie seinen Schmerz, jeder waren die Glieder gelöst (19, 28 ff.).

Die großen Umriſſe der menſchlichen Geſellſchaft ſind trotz alledem ſeit dreitauſend Jahren auch heute noch nicht von Grund aus getilgt, unſer vielgeſtaltiges modernes Leben hat freilich vieles zugefügt, manches verſchoben, manches geändert. Die alten Urformen menſchlicher Beſchäftigung, wie ſie die Bibel ſchon kennt, wie ſie der Dichter preiſt, ſtanden auch damals im Vordergrunde der Tätigkeit, der Ackerbau, die Viehzucht, die Schiffahrt. Zu dieſer lockte das überall in das Land eingreifende Meer, um auf ſeinen breiten Bahnen die Erzeugniſſe des Landes in die Fremde zu tragen und Neues aufzuſuchen; daß Ackerbau und Viehzucht der Menſchen vornehmſte Tätigkeit bildete, zeigt der Gott ſelbſt, der auf der Fläche des Schildes die hierauf bezüglichen Bilder entwarf.

Im Frühjahre kreiſten die Geſpanne der Pflüger auf fruchtbarem Acker zu ſeiner Beſtellung auf und ab; beim Wenden kam der Herr den Arbeitern entgegen und bot ihnen einen Becher honigſüßen Weines zum Trinken. — Bunt und mannigfaltig, wie der Sommer farbenreich iſt, entrollt ſich das Bild von der Ernte. Jünglinge mit Sicheln in den Händen mähen die Ähren, die Schwad auf Schwad zur Erde ſinken; Binder vereinigen ſie zu Garben, Kinder tragen in ihren Armen ihnen unermüdlich die Ähren zu. Der Fürſt mit ſeinem fürſtlichen Zepter tritt zu ihnen mit freudigem Herzen. Fernab ſchlachten die Herolde einen rieſigen Stier zum Schmauſe für die Arbeiter, und Frauen bereiten für die Schnitter das Mahl unter einer mächtigen Eiche. — Der Herbſt ſchließt mit der Weinleſe und der fröhlichen Luſt, die in ihrem Gefolge iſt. Auf einem Pfade, der zum Weinberge führt, kommen und gehen bei der Leſe die Büttenträger. Zarte Jungfrauen und Jünglinge in kindlichem Frohſinne tragen die honigſüße Frucht in geflochtenen Körben. Mitten unter ihnen ſpielt ein Knabe ſehnſuchterweckend die helltönende Phorminx und ſingt mit zarter Stimme ein ſchönes Lied; jene aber begleiten, im Takt mit den Füßen ſtampfend, jodelnd Spiel und Geſang. Auch Hirten, geradgehörnte Rinder oder ſilbern ſchimmernde Schafe weidend, werden vom Gotte nicht vergeſſen, der auf dem Schilde das Weſentliche des damaligen

menschlichen Lebens verzeichnet. — Hier empfängt man aus dichterisch so verklärtem Idyll, das die heitere Freude, den zwanglosen Verkehr zwischen Herrn und Arbeiter schildert, einen Hauch ursprünglich menschlichen Lebens!

Dem freien und edel geborenen Manne liegen dazu ob Durchbildung des Körpers für Krieg, ritterliche Spiele im Frieden, Übung in den Waffen. Die früh begonnene Gymnastik des Leibes gewährte stählerne Kraft und standhafte Ausdauer zur Ertragung von Anstrengung und Gefahr, sie brachte eine wunderbare Kenntnis des Körpers und aller seiner Teile, eröffnete das Verständnis für eine natürliche Diät und Pflege der Gesundheit. Kampfspiele wie Laufen, Ringen, Speerwerfen und das ritterlichste von allen, das Wagenrennen, das neben der vollkommenen Durchbildung des Mannes edle Rasse der Pferde verlangte, Ratpflegen in der Versammlung, Jagd, Streif- und Kriegszüge in der Nachbarn Land, Schmaus und Rede füllten dem Menschen den Tag. Von diesem allem erzählt uns die Dichtung; die Liebe für die Jagd spricht aus den Gleichnissen, Streifzüge werden berührt in Rückblicken auf frühere Zeiten, den ritterlichen Sinn für Kampfspiele zeigt uns die Leichenfeier des Patroklos, von Kampf und Schlacht handelt die ganze Dichtung.

So durchweht diese vorzugsweise ein kräftiger männlicher Zug, frohgemuter, tapferer Sinn für entschlossene Tat. Die Tapferkeit ist die Haupteigenschaft des Mannes, die der Krieg, der Prüfstein der Kraft, bewährt, „der Krieg ist Sache der Männer", ruft Hektor aus und beschwichtigt damit die Sorge der liebenden Frau (6, 492). Hochgeehrt ist der tapfere Mann, der nicht verzagt in der Gefahr, verachtet dagegen der Feigling. Der Krieger, der ängstlich erwägt die nahe Gefahr, verurteilt sich selbst und verscheucht alsbald solche Gedanken: „Ich weiß, daß die Feigen weichen aus dem Schlachtfelde; wer sich auszeichnen will im Kampfe, der muß mutvoll und unerschrocken verharren, ob er getroffen wird oder selbst einen anderen trifft", sagt Odysseus, der allein den heranrückenden Troern gegenüber standhält (11, 408 ff.).

Der Ruhm und die Anerkennung bei den Lebenden und

der Nachwelt ist der höchste Lohn männlicher Tatkraft, das Urteil der Menschen die größte Macht im Leben. „Immer der erste zu sein und hervorzuragen vor andern“ (9, 784) ist die Triebfeder des Handelns. „Ich habe gelernt, wacker zu sein und immer unter den ersten zu kämpfen, um zu wahren den herrlichen Ruhm meines Vaters und meinen eignen“ (6, 444 ff.), das ist nicht allein Hektors Grundsatz, sondern eines jeden homerischen Helden. Doch gilt der Krieg an sich, das blutige Handwerk der Waffen unter allen Umständen nicht als Inhalt des Lebens und vom Manne allein zu erstreben; der wilde, maßlose Sinn, das Gefallen an Blut und Gemetzel wird von Göttern und Menschen verurteilt. Die Besonnenheit und Klugheit adelt den Mann; wer sich im Rate auszeichnet wie in der Schlacht, der ist der vollkommene Held; „ein Meister des Wortes, ein Vollbringer von Taten zu sein“ (9, 443), das ist das Ideal des homerischen Menschen; wer das erreicht, der ist der rechte Schutz und Beistand für seine Gemeinde (vgl. 22, 486). Nur ein solcher Mann ist der allseitige Mensch, der im Kampfe wie im Frieden, im Volke wie im Hause sich bewährt. Er kann auch die Gabe des Sehers, „der im Volke geehrt wird wie ein Gott“, die Kenntnis des Arztes, „der so viel wert ist als viele Helden“ (9, 514), in sich vereinigen; noch nicht hat der Beruf die Menschen in gesonderte Stände geschieden.

So allseitige Menschen sind die Fürsten und Könige, die „Zeus entsprossenen“, die ruhmvollen Gebieter des Volkes, wie uns der Dichter solche in Fülle zu schildern so glücklich ist. Fest wurzelt im Volke die königliche Macht, die göttlicher Herkunft ist: „die Ehre des Königs stammt von Zeus, ihn liebt Zeus der Berater“, schärft Odysseus dem aufgewiegelten Volke nachdrucksvoll ein (2, 197), und in nicht mißzudeutender Weise symbolisiert der Dichter selbst den unmittelbaren Ausfluß der königlichen Macht aus der göttlichen: das Zepter, das Agamemnon trägt, hat Hephaistos geschmiedet; dieser gab es dem Sohne des Kronos, dem Herrscher Zeus, der gab es dem Götterboten, dem Argostöter; der Herrscher Hermes gab es dem Rosse bändigenden Pelops, Pelops wieder gab es dem

Atreus, dem Hirten der Völker, verſcheidend ließ Atreus es zurück dem herdenreichen Thyeſtes, indes Thyeſtes gab es dem Agamemnon zu tragen, über viele Inſeln und ganz Argos zu gebieten (2, 102 ff.): man empfindet, wie das abſichtlich immer wiederholte „gab es“ auf die unmittelbare Vererbung von Zeus auf Geſchlecht zu Geſchlecht hinweiſt. Um ſich Macht und Einfluß bei der Menge von vornherein zu ſichern, ergreift Odyſſeus das „von den Vätern vererbte, ewig unvergängliche Zepter“ des Agamemnon (2, 186), nachdrücklich läßt er es die betörte Menge fühlen, indem er zugleich auch mit Worten das uralte, göttliche Recht des Königs predigt: „Nicht gut iſt Vielherrſchaft, nur einer ſei Herrſcher, nur einer der König, er, dem es Zeus, des Kronos Sohn, verliehen hat“ (2, 204 f.). — Auch die anderen Fürſten und Könige tragen ſo ihr fürſtliches Zepter und rühmen ſich göttlicher Herkunft, die das Volk ihnen auch willig zugeſteht. Nur hier im Kriege gegen Troja, der die Fürſten der Achaier vereinigt hat, entäußern ſie ſich in den allgemeinen, das Ganze betreffenden Fragen ihrer beſonderen Hoheitsrechte: auf ſolchem Boden wächſt heraus das Thema des Gedichts, der Konflikt zwiſchen Agamemnon und Achilleus.

Aber um ſo mehr ſind die anderen Fürſten, Neſtor voran, aus dem beſonders die unparteiiſche, gerechte, Autorität lehrende Stimme des Dichters ſpricht, bemüht, die gefährdete Oberhoheit zu ſchützen und den hereinbrechenden Ungehorſam der Maſſen zu verhüten. Daß dieſer ſein ſchnödes, lichtſcheues Haupt bei rechter Gelegenheit wirklich erhebt, zeigen auch ſchon jene ordnunggeſchmückten, patriarchaliſchen Zeiten, die auch hierin die Keime zu allem menſchlichen Leben bieten. Die treffendſte Verkörperung dieſes Geiſtes des Widerſpruchs iſt Therſites, eine Meiſterleiſtung, ſo kurzlebig auch ſein Erſcheinen in der Ilias iſt. Es charakteriſiert die Zeit und den ſie darſtellenden Dichter, wenn dieſer ſich den ſchnöden Mann der Geſinnung auch häßlich an Geſtalt denkt: früh zeigt ſich der helleniſche Schönheitsſinn und der daraus fließende Glaube, daß Schönheit der Seele und des Leibes zuſammen gehöre. „Er war der häßlichſte der Achaier, die vor Troja

gezogen waren; säbelbeinig war er und lahm auf einem Fuße, die Schultern höckrig und gegen die Brust zusammengebogen, darauf saß ihm zugespitzt der Kopf, den spärliches Wollhaar deckte" (2, 216 ff.). Nie endende, geschwätzige Rede steht ihm zu Gebote; Ungebührliches barg er in Fülle in seinem Herzen, um gegen die Fürsten zu schmähen, frech und grundlos zugleich, allein darauf bedacht, Unfrieden zu säen, vor allem die Lachlust des großen Haufens zu befriedigen, ihn aufzuwiegeln gegen die Herrschenden. So zeigt seine Rede Gemeinheit, Schmähsucht, sittliche Verkommenheit und eine hochfahrende, im Frechen sich gefallende Zunge. Sein Gift spritzt er gerade gegen die Höchsten und Reinsten aus; er ist der getreue Typus des gemeinen Volksredners, der das Große lächerlich zu machen sucht und auf die Entfesselung der niedrigen, sinnlich begehrenden Leidenschaften der Volkshefe rechnet, um in der entstehenden Unordnung seinen Vorteil für sich zu finden: das ähnliche Gelichter der Vansen und anderer unserer Zeit sieht in ihm seinen Ahnherrn reinsten Blutes.

Daß aber die durch Demagogenkunst gelegentlich betörte Volksmenge ihren guten, sittlichen Kern immer in sich trägt, das bezeugt auch jene Zeit: das Volk, an dessen schlechte Eigenschaften Thersites sich gewendet hatte, jubelt dessen Züchtigung durch Odysseus zu und preist es als die herrlichste Tat dieses Helden, daß er den boshaften Schwätzer in der Volksversammlung bändigte; „nicht mehr wird er in seinem frechen Sinne die Könige mit schmähenden Worten lästern" (2, 276 f.).

Auf solchem Untergrunde des Volksbodens mögen sich nunmehr die einzelnen Typen männlicher Kraft abheben, wie sie nach Gemüt, Verstand und Temperament sich mannigfach äußern.

Die unparteiische Gerechtigkeit des Dichters, welche einen der Feinde der Achaier als den Träger schönster Menschlichkeit bildete, läßt uns mit dem Helden des in der Dichtung unterliegenden Volkes beginnen, mit Hektor. Er ist jung verheiratet und Vater, somit aus selbstischem Insichberuhen herausgehoben und empfänglich für die Rücksichtnahme und Abwägung miteinander streitender Pflichten. Die Allseitigkeit

seiner männlichen Kraft hat er zu erproben und zu bewähren als der Mann seiner Frau, der Vater seines Kindes, der Sohn hochbetagter Eltern, der Schirmer seines Volkes, der Freund und Tröster der Leidenden, der fromme Verehrer der Götter. Stets freundlich und milde, ist er gerecht und unbestechlich im sittlichen Urteile, nur herben Tadel hat er für seinen Bruder, nicht weil dieser der Urheber des fluchvollen Krieges ist, sondern weil er die Schuld nicht sühnt durch Zusammenfassen seiner Kräfte zum Wohle des Vaterlandes. Doch leicht versöhnt, verzeiht er auch ihm gern, wenn er Reue sieht und den festen Entschluß zu männlichem Handeln. Denn sein herbes Wort entspringt nie persönlicher Leidenschaft, immer kommt es aus seiner Erkenntnis der den einzelnen an das Allgemeine knüpfenden Pflichten. Sein sich gleichbleibendes Wesen ist Helena am meisten berufen zu preisen, seine Gottesfurcht, aus der jenes fließet, die eigene Mutter. Aber auch er war Mensch; so streifte auch ihn die Verblendung, der alle Menschen verfallen. Doch büßt er als echter Held seine Verschuldung: gerade im Falle zeigt er seine ganze sittliche Größe. So bleibt auch dem Unterliegenden der Ruhmeskranz unverwelklich und unvergänglich im Liede.

Die Achtung, die dem Oberkönige gebührt, gebietet, nach dem ersten Helden der Feinde den Völkerhirten Agamemnon folgen zu lassen. Auf Haupt und Schultern hat das Geschick ihm hohe Würde und Macht gelegt, der jedoch eigenes Verdienst nicht völlig entspricht. „Durch dein Zepter verlieh dir der Kronide, geehrt zu werden vor allen, aber nicht verlieh er dir Mut, den trefflichsten Spender der Kraft," sagt Diomedes ihm ins Gesicht (9, 39). Unter anderen Umständen würde Agamemnon wohlwollend und gut in seinem Gebiete gewaltet haben, doch über die Könige gesetzt, verliert er das Gleichmaß und ist des sicheren Bewußtseins eigenen Wertes beraubt, eine der weniger erquickenden Erscheinungen unter den Helden vor Troja. Eifersüchtig seine Oberhoheit wahrend, gebieterisch pochend auf sein Recht, fährt er, von Mißtrauen erfüllt, zornig aufbrausend los. Die Furcht, an seinem königlichen Rechte eine Schmälerung zu erfahren, macht ihn, mögen

auch die ſchlimmſten Folgen für das allgemeine Wohl ſich daran knüpfen, unbeſonnen und ſelbſtiſcher, als er es von Natur iſt; „er raſt in verderblichem Sinne und verſteht nicht, den Blick von der Vergangenheit zugleich in die Zukunft zu richten, wie ihm wohlbehalten bei den Schiffen kämpfen könnten die Achaier“ (1, 342 ff.). Törichten Hoffnungen leicht ergeben, zeigt er ſich verzagt im Unglücke und ſcheut ſich nicht, auch das Entehrende zu raten. In ſeiner Unſicherheit des friſchen Wagens entbehrend, braucht er nicht die geraden Wege zur Erreichung ſeines Zieles und ſteht ratlos da, wenn das Entgegengeſetzte eintrifft. Von der Sorge bewegt, ſchwankt unruhig ſein Urteil und vermag nicht Perſonen und Sachen in jedem Augenblicke verſtändig zu meſſen. Zur Rede geſtellt, zieht er ſein Urteil zurück. In der Verblendung ſeiner ſelbſt nicht mächtig, iſt er imſtande, ſeine Gattin an Wert einer Gefangenen nachzuſetzen, ja ſelbſt ſich zu vergehen gegen die Götter. Schwer wird es ihm, die Schuld zu geſtehen; wenn er es tut, ſo regt ſich in ihm ſehr bald wieder der hochfahrende Stolz im Bewußtſein ſeiner Stellung und ſeiner perſönlichen Macht, und das Zugeſtandene verliert ſeinen Wert (vgl. 9, 121 ff.), oder er lehnt die Schuld ganz von ſich ab und weiſt ſie den Göttern zu (19, 86 ff.). Von der erfreulichen Seite zeigt er ſich da, wo die Not ihn zwingt, ſeine Kräfte für die allgemeine Sache zu entfalten; hier leiſtet er Großes und wächſt über ſich ſelbſt hinaus.

Im Gegenſatze zu Agamemnon verbindet Odyſſeus Beſonnenheit des Sinnes mit tapferem Mute. Klug erwägender Verſtand, ruhige Beurteilung und Würdigung der jedesmal vorliegenden Verhältniſſe und danach ſicher gefaßter Entſchluß ſchmücken den Helden. Ein Meiſter verſtändiger Rede, iſt er der Vertreter der praktiſchen Klugheit, ohne der Wärme des Gemüts zu entbehren. Die reiche Erfahrung gibt ſeiner Sprache ſprichwörtliche Färbung. Er iſt ein Verehrer der Götter und deren Liebling, insbeſondere der Göttin der Weisheit, Athene: „Höre mich, Göttin, nahe dich mir als trefflicher Schutz,“ ſo fleht er in der Gefahr und vor dem Gelingen des Werks (23, 770). Seine kluge Beſonnenheit rettet das

Volk vor ſchmachvoller Handlung und zügelt die ſtürmiſche Jugendkraft. Aber er iſt auch ein Held in der Schlacht, mutig hält er auch allein Scharen von Feinden ſtand. Ein feiner Zug, mit dem der Dichter ihn ausſtattet und uns einen Blick in ſein Herz eröffnet, iſt es, daß er zweimal (2, 260 und 4, 354) an bewegter Stelle ſich den Vater des Telemachos nennt und damit nachdrucksvoll ſein Tun hervorhebt: dies iſt der Boden, auf dem die Odyſſee erwächſt mit der Sehnſucht des Helden nach der Heimat.

Zu den hervorragendſten Kriegern im achaiiſchen Lager gehören Diomedes, des Tydeus Sohn, und Aias, Telamons Sohn, nach Achilleus der gewaltigſte Held. Diomedes tritt als Streiter im Kampfe rühmlich hervor. Seines Wertes ſich wohl bewußt, iſt er ſtets unverzagt, von ſtürmender Tapferkeit, doch auch beſonnen und fähig, ſich zu beherrſchen, ein ganzer Mann, deſſen ſtolzes Zutrauen zur eigenen Kraft ſeine Weihe findet in dem gläubigen Vertrauen auf die Hilfe der Götter: „von Gott berufen, ſind wir gekommen“ (9, 49); dies Bewußtſein erfüllt ihn mit Kraft. Zweimal greift er bedeutſam für die Achaier in die Schlacht ein und verleiht ihren Waffen Ruhm oder rettet die Ehre durch ſeinen Widerſtand, obwohl er das Vergebliche ſeines Tuns von vornherein weiß. In Scheu vor dem Oberkönige hört ruhig er deſſen tadelnde Rede an: weiß er ſie aus den vorliegenden Umſtänden fein zu entſchuldigen, ſo hofft er ſie ſehr bald durch die Tat am beſten zu widerlegen (4, 412 ff.). Doch wieder zur gelegeneren Stunde wahrt er ſich ſein Recht auch Agamemnon gegenüber (9, 32 ff.). Auch im Rate iſt ſeine Stimme entſcheidend, nicht durch die Kunſt ſeiner Rede oder durch das Einſchmeichelnde ſeiner Worte, ſondern durch den Mut ſeiner Perſönlichkeit; zweimal in gefahrvollen Augenblicken hebt er ſo durch die Kraft ſeiner Rede das Vertrauen der Seinigen. Vornehme Zurückhaltung zeichnet ihn im Wagenkampfe bei des Patroklos' Leichenfeier aus, als er ſiegreich bei dem Ziele eintrifft (23, 509 ff.)

„Wenn doch, o Vater Zeus und Athene und Apollon, jegliche Bruſt eine gleiche Geſinnung beſeelte! beugen würde

gar bald ihr Haupt des Herrschers Priamos Stadt, von unseren Händen erobert und zerstört" (4, 285), so wird uns der Telamonier Aias von dem Oberkönige selbst eingeführt. In jener so gern redenden Zeit nimmt unser besonderes Interesse des Helden Schweigsamkeit in Anspruch. Er ist vor allem der Mann der Tat, wie ein wahrer „Turm der Achaier" steht er da in der gewaltigen Geschlossenheit seines Wesens; von solchem Grunde aus scheint er das gesprochene Wort zu verachten, als könnte ihn dies dem Schwätzer gleichstellen. Um so überraschender und wirksamer ist es, wenn er einmal, wo die Not es fordert, das Wort ergreift: macht- und kraftvoll, gedrungen und markvoll, in kurzen Sätzen die Sache treffend; wie das sicher geschnellte Geschoß kommt ihm die Rede aus bewußter männlicher Brust, wie in Stein gehauen, steht unerschütterlich da, was er gesprochen, so unerschütterlich wie sein eigenes Ich (9, 624 ff.). Den ganzen gewaltigen, tatenfrohen Mann drückt auch das Wort aus, das er im Ringkampfe dem Gegner zuruft: „Hebe du mich oder ich hebe dich, das weitere wird dann Zeus' Sorge sein!" (23, 724). In der Schlacht spart ihn der Dichter für die äußerste Not als Retter auf. Unerschrocken vorstürmend und wieder zähe beharrend, deckt er den Rückzug der Seinigen hinter des Lagers Verschanzung; und wieder am Meeresgestade wehrt er das vernichtende Feuers Hektors von den Schiffen ab; seiner Unerschrockenheit ist die Bergung der Leiche des Patroklos zu danken. Nach vollbrachter Tat zieht sich der Held zurück, nicht wartend des Dankes der anderen, den eigenen Lohn in eigener Brust tragend; hier liegen die Keime für die einsame und so in eigener Überschätzung seines Ichs zu Falle kommende Größe des sophokleischen Aias. Gar zu beklagen ist es, daß von dem Reichtume der griechischen Tragik uns nicht mehr erhalten ist zur volleren Erkenntnis, wieviel das Drama von Homer empfangen, inwieweit es über das Gegebene hinausgegangen ist und dies vertieft hat.

Die „Ilias" bietet uns die ganze geschlossene Reihe menschlicher Gestalten, vom lallenden Kinde bis zum Greise mit silbernem Haare; neben dem kleinem Astyanax stehen, den

Blick rückwärts auf lange Vergangenheit gerichtet, Phoinix und Nestor.

Für jene Zeit, wo Mannesmut und Tatkraft soviel galten, ist die Erfahrung des Greises eine besondere Macht, da sie leidenschaftliche, tollkühne, unbesonnene Entschlüsse eindämmt: „Wenn auch die Glieder gelöst sind, die Füße, und die Hände an den Schultern nicht leicht mehr sich regen" (vgl. 23, 627 f.), „der Rat und die Rede, das ist dann die Ehre der Greise" (vgl. 4, 323). Der Greis, der vieles im Leben an sich hat vorüberziehen sehen, der das Glück und Unglück gekostet, der die Folgen der Verblendung und Leidenschaft, der eigenen wie anderer, erfahren hat, kennt und versteht die droben waltende Macht der Götter und trägt den Frieden in sich, den er auch anderen bringt, wer nur der Milde seiner Lebensweisheit zugänglich ist. So ward das Greisenalter in homerischer Zeit der Gegenstand höchster Ehrfurcht: Agamemnon wünscht sich zehn Männer wie Nestor, um des Falles von Troja gewiß zu sein (2, 371 ff.), und aufs sinnigste feiert die Würde des Alters Achilleus selbst bei der Leichenfeier des Patroklos (23, 618). So hat auch der Greis das Recht, wenn Männer in Leidenschaft entbrennen, dazwischen zu rufen: „Folget mir, ihr seid jünger denn ich," wie sich Nestor auf sein Alter beruft den streitenden Königen Agamemnon und Achilleus gegenüber (1, 259).

Aber nicht jedes Menschenleben klingt harmonisch und rein aus, wie nicht jeden Tag das strahlende Abendrot umsäumt. Für das Greisenalter mit schmerz- und leidvollen Erfahrungen ist Phoinix ein Typus, während Nestor das Greisenalter darstellt, welches auf Glück und Sonnenschein zurückblickt.

Phoinix hatte der Mutter zuliebe den Fluch des Vaters auf sich geladen, der ihm den Segen der Nachkommenschaft nahm. Nach langem Umherirren öffnete ihm Peleus gastlich sein Haus und überließ ihm die Erziehung seines Sohnes Achilleus. Von hier ab empfing neues Licht sein Leben. Sein Dasein verflocht sich fortan mit dem seines Zöglings, unzertrennlich blieb er ihm zur Seite. Für die ihm gewordene

Aufgabe war er gerade der geeignetſte; die böſen Folgen des leidenſchaftlichen Sinnes hatte er an ſich genugſam erfahren, ſo konnte er auf die ſtürmiſche Jünglingsſeele beſchwichtigend wirken. Aber wie ein nach dem Sturme Geretteter barg er ſich, dankbar den Göttern, in der Stille des in der Fremde gefundenen Friedens und mied die Berührung mit der Welt: ſein Wort ertönt nicht in der Verſammlung, wo es gilt, die öffentlichen Fragen zu erledigen, doch in jener nächtlichen Sendung, wo das Herz des Achilleus gerührt werden ſoll, da wird er als Abgeſandter geſchickt, er, der dieſem Herzen ſo nahe ſtand.

Das vollkommenſte Bild eines glücklichen, harmoniſchen Greiſenalters bietet Neſtor: eine der abgeklärteſten Erſcheinungen des Gedichts, deſſen behaglich und doch ſo klar dahinſtrömende Rede mit Zauber den Hörer anzieht: „Der lieblich ſprechende, laut tönende Redner der Pylier, von deſſen Zunge auch floß ſüßer denn Honig die Rede; ihm waren ſchon zwei Geſchlechter der redenden Menſchen dahingegangen, die mit ihm zugleich geboren waren und aufwuchſen in der göttlichen Pylos, über das dritte gebot er“ (1, 248 ff.), ſo führt ihn der Dichter ſelbſt ein, der ſonſt ſolche vorausgeſchickten Charakteriſtiken nur ſelten hat. Ihm hatte das Glück ſein Leben erhellt draußen und im eigenen Hauſe. Er iſt der einzige der Helden, der von Söhnen umgeben in den Kampf gezogen iſt: welch ein trauliches Bild! Das volle Glück eines reich geſegneten Menſchenlebens atmet ſeine Rede, atmet ſeine ganze Erſcheinung. Behaglich, doch nie geſchwätzig, mit ſchalkhafter Heiterkeit, wie ſie das Glück in reinem Herzen erzeugt, und mit Feierlichkeit zugleich, wie ſie dem Greiſe ſo wohl anſteht, voll zarter Scheu gegen die Obrigkeit, ſo zeigt er ſich uns immer lebendig und tätig und niemals um ein Wort, eine ſchöne Antwort verlegen. Er allein hat das Recht, bei dem Streite der beiden Könige einzugreifen und beſchwichtigendes Öl auf die Wogen der Leidenſchaft zu gießen; an der Zartheit, mit der er den einen, an der Ehrerbietung, mit der er den anderen behandelt, empfindet man, wie er die Rechte des Alters niemals mißbraucht (1, 254 ff.). Sein Verhalten in

der Nacht nach dem ersten unglücklichen Schlachttage dem Agamemnon gegenüber zeugt von feinster diplomatischer Kunst (9, 97 ff.). Sein Alter, das ihn von der tatenlustigen Jugend trennt, trägt er ruhig, sich fügend in die Ordnung der Dinge, wohl bewußt, daß er mit klugem Rate mehr nützen könne. Als ihm Agamemnon der Jugend Kraft wünscht, erwidert er: „Nicht alles geben zugleich die Götter den Menschen" und wahrt sich sein schöneres Recht, mit Rat und mit Rede zu helfen: „Jüngere mögen die Lanzen entsenden, welche frischer sind als ich und ihrer Kraft vertrauen" (4, 313 ff.). Der Rückblick auf sein tatenreiches Leben, auf das er gern und mit Liebe zurückkommt wie auf bessere Tage, als sie die Jetztzeit kennt, vergoldet ihm seinen Abend. Dabei läßt er es auch an Taten noch immer nicht fehlen; er ordnet seine Scharen vor der Schlacht und gibt ihnen aus reichem Schatze der Erfahrung treffliche Ratschläge für das Gefecht.

Unter den Gestalten der Dichtung ist Achilleus eine gesondert dastehende Erscheinung; ruhen die übrigen alle sicher und fest in der Natur, so ist er ein individuelles Einzelwesen: trotz der Blüte der Jugend und Kraft drückt die Gewißheit seines frühzeitigen Todes ihm den eigenen Stempel auf: daß er sich nicht vollenden kann, das ist das Tragische in seiner Erscheinung. Die Natur hat ihm die herrlichsten Gaben mitgegeben, mit der Schönheit und Kraft des Körpers das liebeglühende, wogende Herz, mit der Energie und Gewalt seines stürmenden Willens die bewegliche Phantasie des Dichters: aus dieser Vollkraft des Ichs erzeugt die gewisse Ahnung des baldigen Todes, der Vergänglichkeit ein Grübeln über das Leben und seinen Wert und gibt ihm so eine besondere Färbung: das ist das düstere Gewölk, welches die sonnige Gestalt des Jünglings beschattet, wie das Mal an der prangenden Frucht auf den innen arbeitenden Wurm weist. Mit seiner blühenden dichterischen Phantasie vermag er auch friedfertiges, aber ruhmloses Leben in reichen Farben sich vorzustellen und ein Leben an der Seite der geliebten Frau im Genusse der Güter zu schildern, die ihm der greise Vater Peleus erworben hat. Aber wie er sich auch stellen mag, verloren ist ihm

ſo das Leben, verloren iſt ihm andernfalls der Ruhm (9, 413 und 415), und dies klagende „verloren“ hallt durch ſein Daſein.

Die heroiſche Anlage ſeiner Natur kann ihn nur den für ihn mit unſterblichem Ruhme bei der Nachwelt verbundenen frühen Tod wählen laſſen, doch dieſe Entſcheidung verleiht allen ſeinen Empfindungen einen noch viel leidenſchaftlicheren, ſtürmiſcheren Charakter, als ihn die Anlage an ſich bedingte, und ſeiner Gedankenwelt eine größere Feinfühligkeit und Reizbarkeit. Der Begriff der Ehre, des Hauptlebensinhaltes der damaligen Helden, gewinnt unter der Gewißheit ſeines frühzeitigen Hingangs eine beſondere Verſchärfung und Vertiefung, wodurch er über die Anſchauungen ſeiner Zeit ſich erhebt und tragiſch auch zu Falle kommt, in der Weiſe, wie dies das Epos darzuſtellen vermag. Als echter Idealiſt haßt er alles Gemeine und verabſcheut das Niedrige, aber er lehnt es nicht ruhig ab, ſondern im Zorne aufflammend, tritt er unmutsvoll, leidenſchaftlich ihm entgegen, wo er es trifft. Die herzgewinnendſten Eigenſchaften ſchmücken ſeine Seele, voran die innigſte Liebe zur Mutter, der Adel ſeiner Empfindung, die großen Naturen eigene Fähigkeit, eine Schuld rückhaltlos zu geſtehen, die lauterſte Wahrheitsliebe — „verhaßt iſt mir jener, wie die Eingangspforten zum Hades, welcher anderes birgt in ſeinem Herzen, anderes ſpricht mit den Lippen“ (9, 312 ff.) — und für den täglichen Verkehr der Zauber ritterlichen und zugleich herzlichen Sinnes gegen jedermann. Von beſtrickendem Reize iſt auch die Schönheit ſeiner Rede; ſie ſtrömt in üppigerer Fülle, in ſinnlich ſchönerer und berückenderer Kraft der Worte und Bilder, in bewegenderer Energie der Gedanken als die aller anderen dahin; ſo verſteht man auch bei ſeiner bildlichen Sprache die Neigung zum Gleichniſſe (ſ. S. 50): er iſt der Dichter im Gedichte, wie er allein auch die Phorminx ſpielt und Lieder zum Preiſe der Helden ſingt. Aber außer ſeinem feineren Ehrgefühle kommt noch eine zweite Eigenſchaft hinzu, welche in der Kraft ihrer Empfindung ihn gleichfalls über ſeine Zeit hinaushebt, es iſt die Liebe zum Freunde. Wohl wurde in homeriſcher Zeit die Freundſchaft hochgehalten

und gepflegt, bei Achilleus aber wird sie zur Liebe, zur vollen Hingabe an den Freund, und was besonders bezeichnend ist, sie erwächst erst mit elementarer Kraft, als der Freund ihm für immer von der Seite gerissen war, wohl auch nicht ohne leise Empfindung eigenen Verschuldens. Diese seine leidenschaftliche Freundesliebe erfüllt ihm das Herz mit der süßesten Wehmut, sie entflammt es zum wildesten Grimme; sie bestimmt sein Denken, sein Handeln. Aber der Adel seiner Seele macht sich geltend, indem er trotz des dem Freunde gelobten Versprechens durch die Freigabe von Hektors Leichnam über sich selbst siegt. Achilleus ist des Dichters freieste Schöpfung, die Verklärung herrlichst gebildeter Jugendkraft, die nach herbem Geschicke frühem Tode verfallen soll. Schon äußerlich hebt ihn der Dichter von seiner Umgebung ab; der den Mann ergänzenden Liebe zur Frau nicht teilhaftig, gibt er sich allein dem Freunde hin; mit dem Vater in keiner Verbindung, genießt er ganz der Mutter Liebe. So steht er für sich allein und lebt sich nicht in der Gemeinschaft, sondern in ganz individuellem Dasein aus; vielleicht hat so der Dichter dem frühen Tode die innere Deutung geben wollen.

Von den einzelnen Typen gehen wir nunmehr zu der Betrachtung der Volksseele, was sie sinnt, wie sie jubelt und leidet, was sie glaubt und hofft.

Jene Eigenschaft, durch welche das hellenische Volk im Leben, im Staate, in der Wissenschaft so Großes geleistet hat, war schon den homerischen Menschen in hohem Maße eigen, die verständige Klugheit, mit welcher das helle Auge die Dinge erfaßt, wie sie sind, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden weiß: sie bestimmte schon in der Dichtung der Menschen Denken und Tun, und Einsicht wird als das Beste gepriesen. „Mit Einsicht," so belehrt Nestor seinen Sohn Antilochos (23, 315 ff.), „kommt selbst der Holzfäller viel weiter als mit der Kraft; mit Einsicht lenkt auf wogendem Meere der Steuermann sein schnelles Schiff, wenn die Winde es umherwerfen; mit Einsicht besiegt ein Wagenlenker den anderen." Aber die Einsicht macht nicht allein die Kraft erst wahrhaft nutzbar, sie soll auch die Neigungen des hochfahrenden

Herzens einschränken, um den Menschen vor Torheit zu schützen; sie lehrt ihn auch, unnütze, unfruchtbare Handlungen zu meiden, um die volle Kraft frohgemut für das Leben einzusetzen.

So hatte die Einsicht im Gefolge das Einhalten des Maßes im Leben und in der Sitte: das Maßhalten, die Besonnenheit ist die zweite Eigenschaft des hellenischen Volkes, welche später auf sittlichem, religiösem, künstlerischem Gebiete zur Haupttugend der Hellenen wird. In der Dichtung zeigt es sich in seinen Einwirkungen auf die freundliche Gestaltung des täglichen Lebens, in der Beherrschung der Gefühle, in der Bändigung der Leidenschaften. Auch Maß zu halten in der Klage und im Schmerze ist geboten, da diese die Tatkraft des Menschen auflösen und vernichten: „Nichts ja richtet man aus mit tatkraftlähmender Klage" ruft Achilleus dem noch unglücklicheren Priamos zu (24, 524), und auch zu essen und zu trinken mahnt er ihn: „Hat ja doch selbst die schönlockige Niobe wieder sich entschlossen, zu essen, sie, die zwölf Kinder im Palaste verlor, sechs Töchter und sechs blühende Söhne" (24, 601). Die zur Schlacht stürmende Leidenschaft des Achilleus, der, vom Racheverlangen gelabt, des Essens und Trinkens sich enthält und gleiches den übrigen zumutet, zügelt so auch Odysseus in der ihm eigenen Weise: „Mit dem Magen ist es den Achaiern nicht möglich, einen Toten zu betrauern," und nun weist er darauf hin, daß auch das Leben sein volles Anrecht behält, im Kriege vornehmlich: „Fallen doch täglich in Fülle, in Scharen die Krieger; wann käme wohl da Aufhören im beschwerlichen Fasten? Nein, es geziemt, den Gefallenen zu bestatten und ihm an diesem Tage Tränen zu weihen, doch fest muß sein das Herz in der Brust: wer von uns verschont bleibt in verderblicher Schlacht, muß bedacht darauf sein, Speise und Trank zu genießen, damit wir noch frischer mit den Feinden den Kampf bestehen können, umschirmt vom unzerstörbaren Erze" (19, 225 ff.). Schon frühe, noch knospend zeigt sich so in praktischer Betätigung die hellenische Besonnenheit, welche durch weise Regelung der Gefühle zur Gesundheit des Lebens führt, die später zu der reichen Spruch- und Lebensweisheit aufblühte. Ja schon in

sprichwörtlich-volkstümlicher Form bewegen sich die Gedanken des lebensklugen Odysseus (S. 76). So ist es menschlich und in der Ordnung, daß nach der Totenklage um Patroklos die Myrmidonen zum Mahle sich setzen (23, 29 ff.), und Achilleus selbst nach der Bestattung des Freundes die Waffenspiele veranstaltet, welche die Lust und die Freude am Leben wieder erwecken. — Es ist wohl sehr ungerecht, wenn unlängst gerade aus der Betonung des Maßhaltens, der Sophrosyne, durch die Griechen ihr Mangel an ebendieser Tugend gefolgert worden ist; sonst hat man doch die sittliche Reinheit und religiöse Tiefe eines Volkes eben an ihren Lehren erkannt: für die Zuchtlosigkeit des späteren politischen und sittlichen Lebens der Griechen tragen die homerischen Sittengesetze keine Verantwortung.

So empfangen wir überall im Verkehre mit jenen Menschen ein wohltuendes Behagen, das wie Quellwasser erfrischt, so daß auch wir vor Ausschreitungen zur Roheit, vor Auswüchsen der Sinnlichkeit behütet bleiben und ausruhen, selbst beruhigt durch diese das Gleichmaß in sich tragenden Menschennaturen. Nirgend stoßen wir auf ein entstellendes Laster; unbekannt ist hier Völlerei; garstige Trunkenheit führt uns nicht einmal das Wort „weinschwer" (1, 255) nahe. Nirgend werden Gelage als solche abgehalten; das Trinken ist stets in Verbindung mit dem Essen, und die stehende Formel: „Als sie das Verlangen nach Speise und Trank gestillt hatten," läßt erkennen, daß nicht die Lust den Genuß über Gebühr und Notwendigkeit ausdehnt: denn nach Stillung dieses Bedürfnisses kehren sie zurück zur Tat oder zum Rate oder ergötzen sich an der aus offener Menschenbrust strömenden Rede. Noch ist die Sinnlichkeit gesund und rein; bei der Einheit zwischen Seele und Körper ist die Sinnlichkeit als Sünde noch nicht erwacht und zeigt sich frei in reiner Natürlichkeit, noch verbirgt sie sich nicht, der Lüsternheit sich noch nicht bewußt. So weht uns hier aus den Homerischen Liedern der erfrischende Hauch eines verlorenen Paradieses zu, in dem Unschuld der Natur in Kraft, Reinheit und Schönheit sich hüllte.

Auf dem Grunde dieser durch das eigene Maß geleiteten

Natur konnte sich auch die Menschlichkeit rein und voll entfalten, nicht getrübt und verkümmert durch die von der Not gesetzten Schranken, und dies erhöht unsere ästhetische Freude an der Dichtung. Keine menschliche Empfindung ist unterdrückt, jede tönt rein und wahr aus: die Menschenbrust ist wie ein gestimmtes Instrument, das zwar einfach ist, bei dem aber kein Ton versagt. Was uns mit derselben Rührung erfüllt, mit der wir das sicher in sich beruhende Kind betrachten, ist die Wahrheit und Unmittelbarkeit der Empfindung in der Freude und im Schmerze. Eumelos stürzt beim Wagenrennen aus zertrümmertem Wagenstuhle zur Erde: „Beide Augen füllten sich ihm mit Tränen, und es stockte in der Kehle seine quellende Stimme“ (23, 396 f.). Bei allen die Seele bewegenden Anlässen strömt reichlich die Träne, und herbster Schmerz hat stärkere Äußerungen zur Folge: man gibt sich ihnen ruhig hin, da man nicht fürchtet, in Unmännlichkeit zu verfallen, man sättigt sich an der Klage und kehrt zum Gleichmaße, zur Tat wieder zurück.

So wallen alle Gefühle in lebensvoller Äußerung auf, die Großmut, der Unwille, der Zorn, die Freude, der Stolz, das Selbstbewußtsein: das erzeugt das Naive der Gesinnung, das aus dem Born der Wahrhaftigkeit fließt. Offen rühmen sich die Menschen ihrer Vorzüge, wie Achilleus sich selbst den besten der Achaier vor der Versammlung des Volkes nennt; rückhaltlos enthüllt uns Hektor die Anwandlung von Schwäche, bevor er in den Kampf mit Achilleus zu treten sich entschließt.

Vor allem aber sind die menschlich-schönen Empfindungen, die Scheu und das Mitleid, immer lebendig und rege. Diomedes, auch schwer beleidigt durch den Tadel Agamemnons, scheut die Oberhoheit des Königs und schweigt zu den Anklagen (4, 411 ff.). Achilleus läßt aus Scheu vor der Würde des Alters, aus Mitleid mit dem unglücklichen Vater den Tränen freien Lauf und gibt seinen Haß gegen Hektor auf. Das Mitleid regelte auch in freundlicher Weise das harte Verhältnis zwischen Herrn und Sklaven. Der Mangel an Mitleid und Scheu, „das eiserne Herz“, wird als Versündigung empfunden, die den Zorn und die Strafe der Götter

herbeizieht. Darum gilt auch die Schändung der Leiche als Härte, die auch die Götter verdammen. Der Dichter selbst verrät sein mitleidiges Herz, wie er die erste Schleifung Hektors erzählt: „Staub umwirbelte den Geschleiften, das dunkle Haar umwallte ihn fegend; das sonst mit Anmut gezierte Haupt war ganz vom Staube entstellt“ (22, 401 ff.).

Mit dem Mitleide macht sich schon leise geltend ein neuer Zug, der dem Hellenen von frühe an eignete, sein Schönheitssinn. In ganz eigenartiger Weise gibt Priamos dieser Empfindung Ausdruck, da wo er Hektor beschwört, sich für die Stadt zu erhalten und seinen unsäglichen Tod zu verhüten: „Für den jüngern Mann steht es durchaus noch gut an, im Kampfe getötet, vom spitzen Erze durchbohrt dazuliegen; auch im Tode erscheint alles schön noch am Körper. Doch wenn das erbleichende Haupt und den ergrauten Bart und die Blöße eines gemordeten Greises die Hunde schänden, das ist der traurigste Anblick für die unglücklichen Menschen“ (22, 71 ff.). Achilleus und Priamos werden nach dem herbsten Schmerze nicht müde, einander zu betrachten, wie schön eines jeden Gestalt ist (24, 629 ff.). Solche Empfindungen bahnten religiöser Pflicht die Wege, dem Gefallenen die letzte Ehre zu erweisen, und ein Eingriff in dieses Gebiet galt als Verhöhnung der menschlichen und göttlichen Rechte.

Ein so gesund und natürlich angelegtes Volk mußte auf solchem Boden auch heitere Lebensfreude entwickeln, der südliche Himmel mit der Wärme der Sonne, seinem Reichtume an Farben kam begünstigend und fördernd dazu. So weiden wir uns an dem Frohsinne der homerischen Menschen, der harmlos und naiv ist, nicht durch große Anlässe von außen, durch Feste erzeugt. Die kleinen Freuden des Tages erfüllen den Menschen mit Zufriedenheit, die Geschenke des Mahles laben das Herz, nie versiegend ist der Strom natürlicher Rede, Gesang und Spiel verschönen das Leben und die Arbeit. Die anmutigste Verklärung des damaligen Lebens sind die Bilder auf dem Schilde des Achilleus; in fast sämtlichen weilen der Friede und das Glück in sonnigem Glanze beisammen.

Nur in einem Bilde ist auch der Streit der Menschen

miteinander dargestellt und was dazu führt, das Verlangen nach gesteigertem Besitze, die Selbstsucht, das Sichhöhereinschätzen, der Mangel am Maßhalten, die Verblendung, die über die Menschen Leid und Unglück bringt, die Ate, die „Verblendung, welche alle verblendet, die mit leichten Füßen nicht die Erde berührt, die über den Häuptern der Menschen schreitet" (19, 91). In der Annahme dieses allen Menschen gemeinsamen Unsals zeigt sich besonders der feine ethische Sinn des griechischen Volkes, das auch die „Verblendung" als eine göttlich geordnete Macht ansieht, als „Zeus' Kind", die dieser über die Menschen sendet. Auf diesem ethisch-religiösen Gebiete sind nicht die Stimmen zu zählen, sondern zu wägen. Wie tiefsinnig denkt und spricht doch ein hochbetagter, in früher Jugend leidgeprüfter Mann, der alte Phoinix, über die Ate, um seinen jungen Zögling, den gewaltig stürmenden Achilleus, vor Übereilung zu bewahren! Nach ihm (9, 502 ff.) ist die Ate gewaltsam, hurtigen Fußes; unversehens blendet sie die Menschen auf Erden und führt sie zu unbesonnenem Handeln; ungern, spät erst stellen sich die „reuigen Bitten" ein, die wie die Ate Zeus' mächtige Töchter sind: schwer ja wird das Erkennen und Bekennen der Schuld — wie fein ist hier alles empfunden, wie innerlich tönen die Herzenslaute zu uns noch herüber! —; lahm sind die „reuigen Bitten" gedacht, verdrossen, mit verlegenem Blicke um sich schauend; sorgenvoll schreiten sie hinter der Ate her und möchten, was diese verschuldet hat, wiedergutmachen und heilen. Wer das Nahen von Zeus' Töchtern, den reuigen Bitten, scheut, dem helfen sie auch wieder und erhören sein Flehen; weist jemand sie zurück, verabschiedet er sie hartgeherzt, dann treten sie vor ihren Vater Zeus hin und bitten, daß diesen die Verblendung erfasse, dieser verblendet büße seinen Frevel. Tiefsinnig, aus gottesfürchtigem Herzen heraus wird hier das Verfehlen, das Verzeihen, das Wiedergutmachen den Menschen nahegelegt: hier ist kein Murren, kein Klagen, wohl aber Hineinfinden in die gegebene Ordnung, wenn auch nach Leiden. Weil die Ate aller Menschen Los sein kann, darum erweckt auch begangene Schuld milderes Urteil im Bewußtsein eigener

Verschuldung, die über jeden kommen kann, und stimmt zur Versöhnung: das ist der Boden, von dem aus die edleren Naturen, wenn schwere Schickungen sie treffen, in wahrer Gottesfurcht sich läutern und auch anderen verzeihen.

Hören wir auch andere auf der Höhe der Macht stehende Männer, wie sie sich über die Ate äußern! Achilleus hat noch nicht völlig den Adel seiner Seele gefunden, tief erschüttert, wie er war durch den Fall seines Freundes, an dem das herrische Auftreten des Agamemnon die Schuld trug, und doch, wie sehr hebt es ihn heraus, wenn er in offener Versammlung *zuerst* seinem Gegner die Hand bietet: „Vergangen sei jetzt das Vergangne, so tief es auch schmerzt; die Leidenschaft im Herzen bezähmen wir, wenn es auch schwer wird! Meinen Zorn habe ich besänftigt, denn nicht gebührt mir, im Grolle beständig zu verharren!“ (19, 65 ff.). Aus der Antwort Agamemnons vernehmen wir, wie wenig er in die Hand seines großen Gegners einzuschlagen, sein Unrecht zu bekennen vermag, wie er die Schuld nicht sich, sondern anderen beimißt: „Ich trage keine Schuld, *Zeus* und die *Moira* tragen sie, die uns in der Versammlung die böse Verblendung sandten! doch was konnte ich tun? Die Göttin wirkt ja in allen, Zeus' Tochter, die — Ate, die alle verblendet, die schreckenvolle.“ Nicht in sich findet er die Schuld, andere tragen sie; so zeigt er sich nur zur Hergabe von „Geschenken als unendlicher Sühnung“ bereit: wie wenig er seinen Gegner in diesem Augenblicke versteht, beweist sein Anerbieten, die Geschenke sofort kommen zu lassen, damit er sehe, wieviel Erfreuliches er ihm verleihen wolle (138 ff.); des Achilleus völlig würdig ist seine Antwort, die er ihm darauf erteilt (147 ff.). Höchst charakteristisch für Agamemnon ist es ferner, daß *er* gerade uns mitteilt, die Ate habe ursprünglich auch die Götter heimgesucht, doch Zeus, von ihr erfaßt, habe kurzen Prozeß gemacht, sie an ihren glänzenden Locken gefaßt und auf die Erde zu den Menschen gewiesen: von dem Humor und zugleich der Tiefe dieser Legende hat Agamemnon keine Ahnung gehabt! er nützt sie aus nur in seinem Interesse zur Milderung, zur Entschuldigung eigener Schuld: so scheiden sich überhaupt die

Wege religiöser, innerlicher Naturen von denen der selbstischen. Das Gefühl der eigenen Verschuldung soll zur Entschuldigung stimmen auch den Gekränkten für Annahme der Sühne empfänglich machen, wozu Agamemnon gerade als Oberkönig nicht geschaffen ist.

In den breiteren Kreisen des Lebens dürfen wir nicht erwarten, die hohen sittlichen Fragen immer in ihrem vollen Ernste erörtert zu finden, das ist auch heute nicht der Fall; alltägliches Leben mit seinen engeren Fragen wirkt abschleifend, verflachend: die hier treibende Kraft ist Streben nach Besitz, nach Ruhm, welche das Leben der Menge bestimmt, sie auch betört und ins Unglück führt. Für den Dichter der Achilleis und für den Ernst der Zeit ist es bezeichnend, daß in diesen Fällen niemals die Ate als die verführende Macht genannt wird. So zieht ein Brüderpaar, den Rat des Vaters, eines Sehers, mißachtend, vom Kriegsruhme gelockt nach Troja, um von Diomedes' Hand zu fallen (11, 328 ff.). Iphidamas verläßt das junge Glück der Ehe, um dem Agamemnon zu unterliegen (11, 34 ff.); den schon einmal von Achilleus verschonten Lykaon zieht es wiederum in den Kampf zurück, um von Achilleus' Hand zu fallen (21, 47 ff.): hier und sonst wird die Ate nie mißbraucht; nicht die leisesten Kreise ihrer Wirkung werden hier verspürt, die in den großen, ernsten, frommen Naturen zum mächtigen Ausdrucke gelangt.

Ob wirklich „durch das homerische Menschenleben laut und vernehmlich das menschliche Weh klingt"? Diese Annahme verdankt ihr Dasein wesentlich dem falsch verstandenen Glauben an die Ate, „die alle Menschen betört und blendet". Agamemon ahnte nicht den tieferen Sinn seiner Erzählung, wie Zeus die ‚Ate' aus dem Olymp verbannt und zu den Sterblichen gesellt habe; in seiner Selbstgerechtigkeit mußte es ihm verborgen bleiben, was die großen, ernsten Naturen auch in ihren schweren Prüfungen erkannten, daß die Ate für den Himmel nicht taugt, daß sie nur für die Menschen zur Läuterung und Vertiefung gesetzt ist, und daß ihre Stellungnahme gerade zur Ate über ihren eigenen inneren Wert entscheidet: sie hatten wohl erkannt, daß die Ate den Menschen

zur inneren Prüfung und Besserung gesetzt ist, nicht um sie zu verderben; daher die tiefe Innerlichkeit dieser Menschen und ihre Fügung in die Bestimmung der Götter, welche die Ate den Menschen zu ihrem wahren Glücke, zum Frieden und zur Ergebung in den Willen der Götter beigesellt haben: von der modernen Zerfallenheit, ja Verzweiflung, aus der man gleichfalls trotzdem allgemeine Schlüsse für das heutige religiöse Leben nicht ziehen darf, ist bei Homer noch keine Spur vorhanden, wohl aber ist den Besten innewohnend der Glaube an der Götter Walten und Führen, die auch den Ernst des Lebens als wohlgeordnet zum Frommen der Menschen bestimmt haben.

Ja der Glaube an die feste Ordnung, an die Moira, die jedem das ihm Zukommende gewährt, das ist wesentlich charakteristisch für die homerische religiöse Weltanschauung, in der sich die homerischen Menschen gesichert fühlten, wenn auch der einzelne nicht immer ihr Walten verstand. Die Moira ist die Krönung des homerischen Glaubens. Ohne die Moira ist auch die Ate undenkbar, die eben ein wesentliches Glied der Moira ist: wohl denen, welche die feinen, ernsten Stimmen dieser Mächte im Innern verspüren, welche sie wahrhaft erfassen, die bleiben in der Moira, die alles im Himmel und auf Erden in Ordnung hält. Zahllos sind die Stimmen, welche die Macht der Moira verkünden, sich auch im Unglücke gefaßt ihr unterordnen. „Umfangen hat mich das verderbliche Geschick, das mir vom Tage der Geburt verhängt war," klagt der Schatten des Patroklos im Traume dem Freunde (23, 79); „dem Hektor hat der Moira Macht bei seiner Geburt, als ich ihn erzeugte, den Schicksalsfaden gesponnen, daß er die schnellfüßigen Hunde sättige, fern von den Eltern", so beruhigt Hekabe ihren Mann, um ihn von der gefahrvollen Fahrt zu Achilleus zurückzuhalten (24, 109 f.). „Mein Kind," tröstet Thetis ihren um den verlorenen Freund klagenden Sohn, „so betrübt wir auch sind, wir wollen ihn jetzt ruhen lassen; er ist ja nach dem Willen der Götter gefallen" (19, 8 f.). Der fromme Hektor weiß besonders schön der bekümmerten Frau Trost zu spenden: „Klage nicht allzusehr

in deinem Herzen! gegen das Schickſal wird mich keiner hinab in den Hades ſenden. Doch dem verhängten Schickſal entflieht, das weißt du, keiner der Menſchen nach dem Tage der Geburt, der Schlechte nicht, auch nicht der Wackre! darum beſorge dein Werk" (6, 486 ff.), und ſo mahnt auch Achilleus den ſchwergeprüften Priamos, zu dulden und nicht allzu heftig im Herzen zu klagen; „denn nützen wirſt du nichts, ſo betrübt du auch biſt um den trefflichen Sohn; nicht wirſt du ihn wiedererwecken, eher kannſt du noch ein anderes Leid erfahren" (24, 549 ff.). So iſt es auch erhebend zu ſehen, wie man in den Willen des Geſchicks ſich ergibt: „Es muß wohl den Göttern ſo gefallen haben" oder „jetzt hat mich die verderbliche Moira in deine Hände geliefert" oder „ich muß wohl Vater Zeus verhaßt ſein, der mich dir zum zweitenmal nahe brachte" (21, 82 ff.). „Jetzt iſt mir ganz nahe der böſe Tod, ruft Hektor, und nicht mehr ein Meiden möglich; gewiß war dies ſchon von lange her ſo lieber dem Zeus und dem fernhin treffenden Sohne des Zeus, die früher mich gnädig beſchützten; jetzt ereilt mich die Moira" (22, 300 ff.). „Mein Verhängnis werde ich auf mich nehmen, wenn Zeus es erfüllen will und die anderen Götter" (22, 365 f.): ſo hört man die Helden ſprechen, wenn ſich ihr Schickſal an ihnen erfüllt.

Einem heroiſchen Geſchlechte, wie es das homeriſche war, dem Kampf, Sieg und Ruhm als das Höchſte galten, mußte das größte Unſal der Tod ſein, der ſolchem Leben ohne entſprechendes Entgelt an einer anderen Stelle ein Ende machte: „verhaßt wie die Tore des Hades", das war wohl die allgemeine Anſicht über das „Haus des Hades", die Achilleus in der ihm eigenen kraftvollen Sprache prägt (9, 312). Und doch iſt auch der Tod von der Moira den armen Sterblichen geordnet und wird in ſolchem Sinne auch von ihnen erfaßt: „mich hat die grauſe Ker umfangen, der ich mit meiner Geburt zu eigen geworden bin", ſagt Patroklos' Pſyche im Traume zu Achilleus (23, 78).

Der Tod erfolgt, wenn die Pſyche den Körper verläßt. Dieſe iſt nicht „ein luftiges Abbild", wie wir unſer Bild im Waſſerſpiegel geſehen haben, das ſich nicht greifen läßt, nicht

„ein zweites Ich", nicht „ein fremder Gast oder schwächerer Doppelgänger im Menschen", die Psyche ist mit dem Körper verbunden, in ihm der „lebensvolle Hauch", das Lebenverleihende, das alle Funktionen des geistigen und sittlichen Handelns, das Denken, Wollen, den Mut, die tätige Kraft des Menschen ermöglicht. So kann auch der Dichter von einem Getöteten sagen: „Wie er fiel, verließ ihn sein Mut" (16, 410), oder „er löste deren stürmische Kraft" (6, 27), oder „von ihm löste sich die Psyche und seine stürmende Kraft" (5, 296). Die Psyche ist natürlich die Hauptsache, da sie das Leben — dieses Wort ist hier nicht begrifflich, sondern konkret gefaßt — in seiner ganzen Lebensfülle zustande bringt; so konnte folgerichtig auch gesagt werden: „meine Psyche wiegen nicht auf die Schätze der Welt" (9, 401 ff.) oder „jetzt galt es nicht einen Kampfpreis zu erjagen, jetzt handelte es sich um die Psyche des Hektor" (22, 161), wo wir für Psyche allenfalls Leben einsetzen können, das jedoch voll den Begriff Psyche nicht wiedergibt.

Vom Tode spricht der homerische Mensch wie von einem Geheimnis in knapper, gehaltener Form: „der Tod umhüllte ihn" (5, 68 f.) oder „ihn umfing der lebenraubende Tod" (16, 414 f.), wie auch der Ort selbst, wohin die Psyche oder schlechtweg der Tote enteilt, nur kurz angedeutet wird „hinab in die Erde" (6, 19; 284), „in das Haus des Unsichtbaren", des Hades; denn auch dort muß nach hellenischer Auffassung ein Gott thronen, da nichts auf, unter oder über der Erde ohne Ordnung sein darf. Wie es nach der ganzen Anlage nicht anders sein kann, erfolgt das Hinabgehen der Psyche in das Haus des Hades ohne Aufenthalt, ohne Hemmnis bis auf eine Stelle, die eingeschoben ist (23, 71—74); sie entflieht nicht dem Hades zu, sondern, so heißt es ausdrücklich, in den Hades hinein. Wie die Psyche den Körper verläßt, darüber berichtet der Dichter nichts: nur einmal drückt sich auch hier Achilleus wieder originell und sinnlich aus: „die Seele ist nicht mehr zu fassen, wann sie einmal das Gehege der Zähne verlassen hat" (9, 408). War die Psyche auch im Leben mit dem Körper zu einer Einheit, zu einem Ganzen

verbunden, ſo war die Vorſtellung doch für die Weiterbildung immerhin ſehr bedeutſam, daß ſie den Menſchen im Tode verließ: abſichtlich iſt bisher immer Pſyche nicht mit Seele verdeutſcht worden, da dieſer Begriff „Seele“ der homeriſchen Welt noch nicht aufgegangen war.

Im weſentlichen iſt hiermit umſchloſſen, was wir vom Tode oder dem Totenreiche aus der echten Dichtung erfahren; das war, ſo dürfen wir annehmen, der allgemeine Boden, auf dem ſich der noch kindliche Glaube bewegte: die äußere Form war ſo gegeben, der weiteren Ausfüllung durfte ſie getroſt harren. Leiſe, zartere Töne, wie ſie aus herzlich-menſchlicher Teilnahme kommen, klingen hier und da ſchon an, wie „ſo niederfallend ging er zum ehernen Schlafe ein“ (11, 241). Noch ergreifender äußert ſich der Dichter beim Hingange beſonders gefeierter Helden, wie des Patroklos: „aus den Gliedern war entflohen Pſyche und zum Hades hinabgegangen, ihr Geſchick beklagend, da ſie ſchied aus der Kraft der Jugend“ (16, 856 f.) und ſo auch von Hektor (22, 361 ff.). Menſchlich einfach iſt auch die Art der Toten-verehrung. Mit dem Leichname des Helden verbrennt man ſeine Waffen und errichtet darüber den ſich wölbenden Grab-hügel. Solche Ehre erweiſt man auch dem unterliegenden Feinde in frommer Scheu, wie Achilleus es tut (6, 417 ff.), während die Götter, um die herbe Moira zu mildern, ſich gleichfalls gnädig in Teilnahme einſtellen und Schatten ſpen-dende Bäume an den Grabhügel pflanzen (6, 419 f.). Damit iſt auch der Verehrung der Toten Genüge geleiſtet, ganz begreiflich bei dem noch ſo wenig ausgebildeten Glauben an das Haus des Hades.

Weitere Anſätze zur Fortbildung zeigen ſchon einzelne Stellen der Nachdichter. Im Hauſe des Hades weilt bereits der Wache haltende „Hund“, den Herakles aus dem Erebos hinaufführt (8, 367 f.). Während Homer uns einfach das Enteilen der Pſyche meldet, läßt ein Nachdichter wenig ge-ſchmackvoll die Pſyche in die in den Unterleib geſchlagene Wunde ſtürmen und von dahinaus enteilen (14, 518 f.); oder mit dem Herausziehen der Lanzenſpitze aus der Wunde wird

auch die Psyche herausgezogen (16, 505). Wieder bringt der 14. Gesang die Vorstellung, daß ein getöteter Krieger auf den Speer gestützt, der ihn gefällt hat, in das Haus des Hades hinabgehen werde (14, 456 ff.): der ebenso dumme wie frivole Witz zeigt offenbar, wie weit bereits sein Verfasser von dem kindlich frommen homerischen Glauben entfernt war. Die Psyche verläßt, wie natürlich, den Menschen nur mit dem Tode, im 5. Gesange tut sie es auch bei der Ohnmacht (696); daß sie wieder zurückgekehrt sei, wird dort nicht gemeldet.

Trotz dieser Abweichungen im einzelnen, die sich doch mehr auf Äußerlichkeiten, auf Mißverständnisse oder Unverständnis einer gegebenen Vorlage zurückführen lassen, ist der Boden im wesentlichen auch noch für die Nachdichter der von Homer gelegte: neue Ideen, die über ihn hinausführen, wagen sich noch nirgends hervor.

In einem ebenso grundgelehrten, wie tiefsinnigen und in edler Sprache geschriebenen Buche über die „Psyche" wird in der Ilias in überraschendster Weise ein „altes Rudiment einer abgetanen Kulturstufe", ein „alter lebhafter Seelenkultus" nachgewiesen; die Begründung ist folgende: „Bei der Reife und Milde der Homerischen Dichtung, der Klarheit und Einfachheit ihrer Gedankenwelt, bei der Freiheit von ängstlichem Wahn, ja bei der ‚Freigeistigkeit' der homerischen Menschen lassen sich die großen Veranstaltungen, welche Achilleus dem getöteten Patroklos darbringt, aus freier, reiner Pietät, deren der homerische Grieche fähig war, nicht mehr erklären; ihre Feierlichkeit und Umständlichkeit ist unverständlich, wenn die Seele alsbald bewußtlos, kraftlos davonflattert, ohne selbst des Genusses am Opfer teilhaftig geworden zu sein; das Menschenopfer bringt Achilleus nicht zur Stillung seiner Rachgier, der Psyche bringt er es dar: sein Opfer ist völlig von der Art, die man für die älteste Art der Opferung halten darf, die auch später im Ritual, im Kultus der Unterirdischen begegnet, durch welche die noch in der Nähe weilende Psyche jüngst Verstorbener erquickt wird. Darum hat auch der Dichter die Psyche des Patroklos erscheinen lassen, um seinen Hörern

eine nicht mehr geläufige Vorstellung, die sonst der homerischen Darstellung widerspricht, sinnfällig und annehmbar zu machen; darum ruft Achilleus ihr seinen Gruß zweimal (23, 20 ff. und 179 ff.) wie einer anwesenden zu. Aus einer gewissen Zaghaftigkeit des Dichters erkennt man, daß er es wahrlich nicht ist, der so grausige Vorstellungen zum erstenmal aus seiner Phantasie erzeugt, daß er diese Bilder eines heroischen Seelenkultus vielmehr übernommen, nicht erfunden hat, die ihm nur dazu dienen, um jene Szenen wild aufgestachelter Leidenschaft in einem letzten Fortissimo zum Schlusse zu bringen: nach so heftiger Erregung sollten nicht auf einmal des Achilleus überspannte Kräfte zusammensinken; ein letzter Rest des übermenschlichen Pathos, mit dem Achilleus unter den Feinden gewütet hat, lebt sich in dem grauenvollen Opfermahle für des Patroklos Seele aus, als wenn eine uralte, längst gebändigte Roheit noch einmal hervorbräche; nun erst sinkt Achilleus zu wehmütiger Ergebung herab, der die herrlichen Wettkämpfe folgen, die als Abschluß der Bestattungsfeier gleichfalls als Rudiment eines alten lebhaften Seelenkultus zu denken sind, der nur zu einer Zeit eingesetzt sein kann, in der man der Seele einen sinnlicheren Genuß an den Spielen zuschrieb, in der die Spiele nicht zur reinen Ergötzlichkeit der Lebenden, sondern dem Toten geweiht waren. Auch Achilleus' Leichenspenden setzen die Angst vor einem durch sein Abscheiden mächtiger gewordenen Geiste voraus: die überreiche Labung der Seele des Patroklos hat keinen vollen Sinn mehr, wenn das Wohlwollen der Seele des Patroklos gar keine Gelegenheit sich zu betätigen hat."

Das mit dem vollen Rüstzeuge der Gelehrsamkeit, mit tiefem und feinem Verständnisse und glaubensvoller Wärme geschriebene Buch hat in gelehrten Kreisen mit Recht begeisterte Aufnahme gefunden, und doch wird die hierin über das „Rudiment" vorgetragene Ansicht schon allein dadurch recht bedenklich, daß sie mit der sonstigen Anschauungswelt Homers als im vollen Widerspruche stehend bezeichnet wird: wenn sie sich wirklich aus der Homer geläufigen Vorstellungsart nicht verstehen läßt, so wird eine andere Erklärung zu suchen sein.

die mit der Homerischen Dichtung in Einklang zu bringen ist. Zunächst ist es wunderbar genug, daß uns in den beiden Homers Namen tragenden Dichtungen nur dies eine „Rudiment eines uralten Seelenkultus" vorliegt, noch wunderbarer, daß dies nicht in den Handlungen etwa des Mannes auflebt, der auf mehrere Geschlechter zurückblickte, der der altheroischen Zeit noch näher stand, des Nestor, sondern des Achilleus, der sozusagen der „modernste" homerische Mensch ist! Am wenigsten ist es jedoch zu verstehen, wie und aus welchem Grunde der Dichter durch die Aufnahme so grauenhafter Veranstaltungen und des Seelenkultus überhaupt sich selbst in so unbegreiflicher Weise widersprechen konnte: denn daß er dies aus poetischen Gründen getan haben sollte, um die wilden Szenen „in einem letzten Fortissimo zum Schlusse zu führen", dies würde wiederum seine dichterische Gestaltungskraft stark in Mißkredit bringen. Ob ferner der Wunsch, so schnell als möglich die Abgeschiedenen von einer Verbindung mit der Oberwelt abzudrängen, zum Verbrennen der Leichen geführt hat, das mag man vermuten, wird man jedoch nicht erweisen können, ebensowenig wie die Behauptung, daß die Griechen erst seit der Verbrennung der Leichen aller Furcht vor den Abgeschiedenen ledig wurden!

Die Ansicht über das „alte Rudiment" hat sich nur auf der Grundlage bilden können, daß die beiden Homerischen Gedichte eine feste, geschlossene Geisteseinheit bilden, was man heute wohl nicht mehr wird behaupten können: die Elpenor-Szene (Odyss. 10, 560/1), die im Ausdrucke wie im Gedanken völlig wirren Verse Ilias 7, 408 ff. mit der Stelle von Patroklos' Tode (16, 855 ff.) als gleich wertvolle Zeugnisse für die Beweisführung zu verwenden und die eine Stelle durch die andere zu stützen und zu erklären, ist wohl nicht angängig. Auf solcher Grundlage wird behauptet, daß für die völlige Abscheidung der Seelen die Verbrennung des Leibes unerläßlichste Voraussetzung ist, — trotz der Unzahl dagegen sprechender Stellen in der Ilias —, daß die Verse „nach diesen Worten umhüllte ihn der endende Tod, die Psyche aber war aus dem Körper entfliehend in den Hades hinabgegangen" (vgl. 16, 855 ff.

und 22, 36 f.) so aufzufassen sind, daß „die Seele nur nach dem Hades zu“ geflogen ist, dort erst nach der Verbrennung Eingang findet, daß also der Ausdruck, „die Seele war zum Hades gegangen“, vom Dichter hier „nicht genau gewählt“ ist. Der Eintritt in den Hades nur nach der Verbrennung setzt über das Leben der Psyche völlig andere Vorstellungen voraus, als wir sie aus der Ilias kennen.

Daß das von Achilleus dargebrachte „Menschenopfer“ grauenvoll ist, werden wir heute zuzugeben haben, dabei doch auf der Hut sein müssen, unsere heutigen Empfindungen ohne weiteres auf jene heroische, krieggefüllte Zeit zu übertragen. Ganz gewiß ist ein derartiges Opfer für jene Zeit nicht ohne Beispiel gewesen, nur konnte die „Ilias“ nach ihrer ganzen Anlage ein zweites Beispiel nicht mehr bringen; der Dichter tat poetisch ganz recht daran, wenn er das Leichenbegängnis Hektors in dieser Hinsicht einfacher hielt, da die Voraussetzungen für beide anderer Art waren; zudem erfahren wir auch nichts von dem Vorhandensein achaiischer Gefangenen in Troja, die zum Opfer für Hektor dienen konnten. Daß dem Dichter feierliche Leichenbegängnisse bekannt waren in Verbindung mit Volksspielen zu Ehren der Verstorbenen, erzählt er uns selbst im 22. Gesange 159 ff.: „nicht um Kampfpreise, wie sie Helden sonst erhalten, rannen sie, nein, jetzt galt der Kampf um die Psyche Hektors“, woran sich das Gleichnis von den Rossen anschließt, die, wenn ein Held gestorben ist, einen Dreifuß oder eine Frau als Preis im hurtigen Laufe erwerben: damit ist die Allgemeinheit der Sitte solcher Leichenbegängnisse bestätigt.

Ob die dem Patroklos zuteil gewordene „Labung“ zu groß ist, als daß sie aus „freier Pietät“ dargeboten werden konnte, diese Frage gehört schon in das Gebiet persönlicher Auffassung, der man jedenfalls mit gleichem Rechte eine andere Ansicht gegenüberstellen kann: hier wird die Untersuchung einzusetzen haben, ob diese „Labung“ und das Erscheinen der Psyche im Traume aus dem Gedichte heraus sich erklären läßt, ohne daß man seine Zuflucht zu jenem „Rudiment einer abgetanen Kulturperiode“ zu nehmen genötigt ist, mit

dem ſchließlich man doch nichts erklärt, vielmehr nur mit der geſamten Dichtung in offenen Widerſpruch gerät: die Erklärung mit dem „letzten Fortiſſimo“ iſt für das Verſtändnis der Dichtung jedenfalls abzulehnen.

Wir ſahen die einfache Zeichnung, welche Homer, hiermit die Anſchauungen ſeiner Zeit wiedergebend, von dem Hauſe des Hades entwirft, in das die Pſyche nach der Trennung von dem Körper ſich begibt; es ſind nur Umriſſe ohne jede Ausfüllung. Von einer ſo gedachten Pſyche war eine Einwirkung auf die Zurückgelaſſenen undenkbar, auch eine dauernde ſichtbare Verbindung zwiſchen Oberwelt und Unterwelt ausgeſchloſſen: daß die Pſyche als vom Körper getrennt wo anders weilend gedacht wurde, nur dies konnte den Keim bilden, der, in fruchtbares Erdreich eingeſenkt, neue Triebe entwickeln mußte.

Wenn in der Regel kurz und rein tatſächlich das Abſcheiden der Seele berichtet wird, ſo iſt doch da, wo teuerſte Bande gelöſt werden, der Ausdruck breiter, voller. „Wenn die Söhne nun wirklich getötet ſind und *in* des Hades Hauſe weilen“ — daß ſie inzwiſchen verbrannt ſind, iſt auch hier nicht der Fall! — „Schmerz iſt das für mein Herz und für die Mutter, die wir beide ſie erzeugt haben,“ ſagt Priamos (22, 52 ff.); „jetzt nun geheſt du ein *in* das Haus des Hades in der Tiefe der Erde und läßt mich in Herzeleid als Witwe im Hauſe zurück“, klagt Andromache, da ſie in der Ferne den Leichnam ihres Gemahls ſieht (22, 482 ff.): ſo knüpft Eltern- und Gattenliebe in lauter Klage die Verbindung mit den Abgeſchiedenen an und bewahrt ſie im Herzen. Wer aber die Schranken des Denkens der Zeit durchbricht, das iſt — Achilleus, der Held der geſamten Dichtung. Das Zeremoniell für die Leichenfeier ſeines Freundes geſtaltet er zunächſt reicher, voller, dem perſönlichen Zuge ſeines Herzens folgend: was er hier tut, iſt nicht etwa Betätigung „freier Pietät“, die ſich nur in der allgemeinen, herkömmlichen Sitte bewegt: er iſt hier ebenſo überſchwenglich, wie das geſamte Fühlen ſeiner Seele überſchwenglich wird, wenn ſie die Eindrücke der Außenwelt bewegen. Noch nie hat vorher ein homeriſcher

Mensch die ganze Kraft, Macht und Schönheit der Freundschaftsliebe so im Herzen getragen wie Achilleus und der Dichter mit ihm: so erklärt sich, daß der Freund auch gestorben *ihm* nicht gestorben ist, so eröffnet er mit der Liebe Kraft ein neues Leben auch unten im Hause des Hades: „Nie vergessen werde ich des Patroklos, solange ich weile unter den Lebenden, und die lieben Glieder mir sich noch regen. Ja, wenn wirklich im Hause des Hades *die Toten der Toten* vergessen, nun, ich *werde auch dort des geliebten Freundes gedenken*" (22, 387 ff.); „sei mir gegrüßt, Patroklos, auch in dem Hause des Hades" (23, 19 und 179) — daß Achilleus den Patroklos *im* Hause des Hades sich denkt, ist hier doch offenbar! — und wenn er hier wie dort fortfährt: „alles will ich dir vollenden, was ich früher versprochen habe", so bezieht er sich auf das vor den Myrmidonen gegebene Wort: „nicht eher werde ich dir die Leichenfeier darbringen, bevor ich Hektor, deinen Mörder, hierher bringe; auch werde ich zwölf Troer dir opfern, *wegen deines Todes erzürnt*" (18, 339 ff.): das spricht Achilleus ohne „Zaghaftigkeit", es kommt ihm aus der Seele auf die Zunge wie natürlich und selbstverständlich. Ebenso zeigt der Dichter keine Spur von „Zaghaftigkeit", wenn er erzählt, wie Achilleus die zwölf Troer gefangen nahm, und zufügt, daß er deren Opferung *zur Strafe für die Ermordung des Patroklos* und seinen Tod ins Auge faßt (23, 17 ff.): eine „*Labung*" oder „*Beruhigung der Psyche*" des Patroklos ist somit nach den ausdrücklichen Worten des Dichters völlig ausgeschlossen, womit der ganzen Hypothese jeder Boden entzogen ist, ganz abgesehen davon, daß Achilleus, der sein baldiges Ende voraussah, an eine böse Nachwirkung der Seele seines Freundes überhaupt nicht denken konnte, und auch diese selbst erklärt hatte, sie werde nie mehr wiederkommen; vor allem, dem vom Dichter gezeichneten Freundschaftsbunde widerspricht die Vorstellung, Achilleus habe die Psyche des Patroklos aus dem selbstischen Grunde ehren wollen, um sich ihr *Wohlwollen* zu erbitten! Seit er seinen Freund nicht ohne eigene Verschuldung von seiner Seite gerissen sah, sind seine Gedanken

fortan auf ihn allein gerichtet, ist seine Verbindung mit ihm noch inniger als bisher: wie er ermattet von den gewaltigen Anstrengungen des Tages am Strande einschläft, spinnt sich die Unterhaltung mit ihm im Traume weiter fort, alle Anliegen der Seele entwickelnd: der Freund erscheint ihm im Traume, ganz wie er im Leben um ihn war, auch in die nämliche Kleidung gehüllt. So kann Achilleus mit einem neuen Glauben erwachen: es gibt auch in des Hades Haus — auch hier ist das Weilen der Psyche *im* Hause des Hades schon vor der Verbrennung des Leibes direkt bestätigt (23, 104) — es *gibt* eine Psyche *in* dem leibhaftigen Abbild! Zum erstenmal taucht hier mit der Psyche auch das „Abbild", das Eidolon als weilend im Hause des Hades auf, und fortan ist der Verkehr mit dem Freunde dort unten ununterbrochen; denn obwohl auch entrückt, bleibt Patroklos mit der Oberwelt nach des Freundes Vorstellung verbunden: „Zürne mir nicht, Patroklos, wenn du im Hades erfährst, daß ich den Hektor dem Vater zurückgegeben habe," so ruft Achilleus aus, als er, einem ungeschriebenen Gebote folgend, dem gebeugten Vater seinen Sohn zur Beerdigung überlassen hat (24, 592). Nicht „ein letzter Rest des übermenschlichen Pathos", mit dem Achilleus unter den Feinden gewütet hat, lebt sich in Achilleus' Ausrichtung des grauenvollen, plötzlich auftauchenden Opfermahles aus — dies war vielmehr schon von vornherein beim Beginne des „Wütens in der Schlacht" in Aussicht genommen, — für ein anderes innerliches „Pathos" hat der Dichter gesorgt, das in der Brust des Achilleus mächtig zu keimen beginnt und aus seiner Brust herauswächst, das ihn entflammt, das ihn wieder beruhigt, das Pathos der sich weiter entwickelnden und vertiefenden Freundschaft, der neue Glaube, der in ihm siegreich aufgeht, der Tod trennt nicht das Band, das sich hinüber- und herüberschlingt und die Festigkeit für den noch weiter fortzulegenden Weg gewährt. Nicht „beginnt schon bei Homer das einst inhaltsvolle Gebilde der Psyche zu verblassen und sich zu verflüchtigen", nein, den dürftigen Inhalt der „Psyche", in seiner Nebelhaftigkeit, wie ihn Homer vorfand, vertieft der Dichter, daß sie nun

erst zur „Seele" auswachsen kann: hier liegen die neuen Keime, aus denen später die griechische Philosophie und Dogmatik ihr volleres Leben gewinnen sollten!

Nicht bloß für das hellenische Volk, sondern für die kommende Menschheit überhaupt war es eine wunderbare Fügung, daß nach der großen griechischen Völkerwanderung nicht ein religiöser Gesetzgeber, sondern ein göttlicher Dichter auftrat, der die erste junge, schöne Menschheit in dichterischem Bilde darstellte, der die allgemein vorhandenen Vorstellungen über Gott, Welt und Schicksal auswählend, verknüpfend, vertiefend, in voller Freiheit, ja nicht „Freigeistigkeit", nicht durch ein Gesetz, sondern durch seine Dichtung, wie er Himmel und Erde, Götter und Menschen sah, mit der Weite des Genius, mit der Naivität und Sicherheit des jugendlichen Alters zu einem harmonisch geordneten Ganzen vereinigte, in dem jeder sich wiederfand, aus dem jeder sich nach seinem Bedarf nahm, was seinem Denken und Fühlen entsprach: so wurde seine Dichtung die hellenische Bibel, die jeder lesen und verehren, in sich aufnehmen konnte nach der Tiefe des eigenen Geistes: er gab nicht einen Volksglauben aus sich, er gestaltete und prägte, was er vorfand, in allgemein menschlicher, künstlerischer Form aus, er gab nicht feste Satzungen, durch die er in Fesseln schlug, sondern zog die großen Grundlinien zu weiterer Ausfüllung für die kommender Geschlechter, so daß nun erst eine reine, freie, menschliche Kultur anheben konnte: wie die großen Genien Aischylos, Pindar, Sophokles, Platon von ihm neues Leben empfingen, so strömen aus dieser Quelle auch der gesamten Menschheit zu Labung, Erquickung, Verjüngung. Seine Eigenschaften waren die des Genius überhaupt: Klarheit, Wahrheit, Einfachheit, Tiefe und eine dichterische Phantasie, die den Frieden wie die Stürme der Seele künstlerisch rein in erhabener Ruhe zu gestalten vermochte. Er schuf die Reinheit und Heiligkeit des Hauses mit seiner sittlichen Ordnung, der Ehe, er gestaltete die menschlichen Typen für alle Zeit, das Kind, den Jüngling, den Mann, den Greis, die Frau: die spätere höhere Kultur konnte hier den Inhalt wohl vertiefen, die Reinheit der Form nicht mehr übertreffen. Ganz

neu gestaltete er aus der jugendlich leidenschaftlichen Seele seines Haupthelden die Freundschaftsliebe, wie sie eben nur im heroischen Zeitalter erblühen konnte, und schlug von hier aus die Brücke zu einem zweiten Leben jenseits. Er legte die festen Grundlagen der sittlichen Weltordnung, die das Menschenleben krönte, um die Moira und die Götter knüpfte er das ordnende Band; er war es, der vor allem der Gestalt des Zeus die kühne, große, künstlerische Form gab. Er war es auch, der in seiner Dichtung die Menschen mit dem kindlich-frommen, gläubigen, gottergebenen Sinne bildete, mit dem sie, ohne zu grübeln, warum das Geschick gerade ihnen so bestimmt ist, dies auf sich nahmen und dem Willen der Götter sich fügten. Diese Kraft des Glaubens zeigt noch den ungestörten Zusammenhang mit der Natur. Kein Verzweifeln, das zur eigenmächtigen Wahl des Todes führt, kennt das Gedicht.

Mit der Moira im Zusammenhange stehen Zeus und die übrigen Götter. Nicht ist die Moira als eine dunkle Vorstellung von einem ursprünglichen Glauben an einen Gott, ein göttliches Wesen aufzufassen, das die Welt und die Menschen leitet; der homerische Mensch, wie er plastisch denkt und sich ausdrückt, wie er die ihm aus der Welt entgegenströmende Ordnung, Hoheit und Macht in plastische Gestalten umsetzt, wie er selbst seine Leiden und Freuden nur auf dem Boden der Familie empfindet, kann auch nur an eine Götterwelt, an eine Götterfamilie glauben, aus der ihr aller Segen zuströmt, alles Unheil beschert wird. Es sind dies die „ewig lebenden", die „olympischen Häuser bewohnenden Götter", die er „Theoi" nennt, um die Herrlichkeit, Schönheit, Erhabenheit ihrer Erscheinung, ihres Wesens auszudrücken, und „Daimones", insofern sie in ihrer Einwirkung auf die Menschen empfunden werden. Den Göttern gegenüber hatte die Gestaltungskraft sich die höchste Freiheit bewahrt: diese ewiglebenden, die alles vermögenden, alles wissenden und zugleich in menschlicher Gestalt mit menschlichen Eigenschaften — nicht Menschen und doch wie Menschen — diese scheinbar sich widersprechende Doppelnatur nahm die Phantasie der homerischen Menschen ohne Anstoß, ohne

Befremden gläubig auf. Die Götter sind die Gegenbilder der Menschen, sie sind trotz der menschlichen Vorstellung, in der sie sich dem menschlichen Auge vergegenwärtigen, etwas ganz anderes als die Menschen, von menschlichem Leid und Gebundenheit befreit, in Herrlichkeit und Macht droben und auf Erden und überall waltend und regierend. Ihre Schönheit, ihre Liebe und Teilnahme, ihr Mitgefühl für die Geschicke der Menschen war diesen nur verständlich, wenn sie, wie sie selbst, in Familien lebten, dachten, empfanden wie sie. So läßt der naive, gläubige Sinn sie schlafen, wachen, essen und trinken, auch uneins sein und wieder in Liebe einander wie den Sterblichen sich nahen.

Die Familienbande durchweben auch das Meer, wo Nereus wohnt mit seinen vielen Töchtern in den Grotten auf dem Grunde des Meeres, und unter der Erde ist des Hades Reich. Auch Streit, Zwist, Leidenschaft erfaßt die Götter wie die Menschen und stört den Frieden, verscheucht die Freude und den Genuß der Gaben: Drohungen des Zeus bändigen den kraftvollen Willen einzelner Gottheiten; in schwere Konflikte früherer Zeiten gewinnt man Einblick. Aber trotz alledem, ja gerade deswegen ward diese leidenschaftlich-bewegte Götterwelt mit ihren kraftvoll und selbständig wirkenden Einzelwesen dem naiven Gemüte der Menschen näher gerückt; daher gerade entquoll ihnen die überallhin begleitende Teilnahme der Götter für ihre eigenen Geschicke, so ward ihnen auch die herbe Bestimmung der Moira, die jeden in Notwendigkeit von der Geburt an „fesselte", durch die zutätige, in Neigung und Liebe für die Sterblichen sich offenbarende Götterwelt erleichtert und milder gemacht. Daß diese mit ihren frei angelegten Einzelwillen sich nicht untereinander befehdete und störend auf die Ordnung des Ganzen einwirkte, dafür sorgte die waltende Moira, welche nach ewigen Gesetzen die Weltordnung bestimmt und erhält, welche veranlaßt, daß Helios täglich mit seinem Wagen heraufkommt, den Göttern und Menschen das Licht zu bringen, welche das Erscheinen der Eos, des Mondes, der Sterne, die regelmäßige Wiederkehr der sich ablösenden Jahreszeiten ordnet, welche darüber wacht, daß

alles so und nicht anders geschieht: in der nie fehlenden Macht und Kraft der Moira ruhte der homerische Mensch, der bei dem ihm eigenen Ordnungssinn an der geregelten Ordnung von allem, was in der Natur ihn umgab, mit Bewunderung sich erbaute, vertrauensvoll aus, aber seine freie Menschlichkeit verlangte neben dieser Macht und Wirksamkeit alles Leid wie alle Freude zuteilende persönliche Wesen, die von ihrer Hoheit und Herrlichkeit menschlich sich nahten und allgegenwärtig sich erwiesen. Aus dem Ordnungs-, d. h. Schönheitssinn des homerischen Menschen und seiner reichen Gemütswelt floß ihm als zusammengehörig und nur so allein verständlich die Moira und die Götterwelt, letztere durch jene zusammengehalten und geregelt, erstere durch diese einer trostlosen Herbigkeit und fatalistischen Auffassung entkleidet: dieser rhythmische Fluß, in dem Moira und Götter sich bewegen, macht die Schönheit und lebensvolle Anmut des plastisch geordneten Götterglaubens der homerischen Menschen aus, die wir uns in dieser dichterischen Zeichnung eines ursprünglichen, kraftvollen, einheitlichen Menschentums nicht rauben lassen wollen, mögen uns modernen Menschen zwiespältigen Wesens, die wir des plastischen Sinnes entbehren, auch Bedenken kommen inbetreff der Möglichkeit eines solchen Verhältnisses der Moira zu den Göttern und der Götter zu der Moira: auch das Kind versteht nur der, welcher das einheitliche Wesen des Kindes mit seinem geistigen Auge erfaßt hat.

Von seinen Göttern sieht sich der homerische Mensch überall umgeben, ihre Macht verspürt er bei jedem Schritte. Wenn Hektor dem Aias von der Lanze die eherne Spitze abschlägt und so ihn kampfunfähig macht, so erkennt dieser betroffen der Götter Walten: daß der hochdonnernde Zeus die Pläne des Kampfes ihm vereitele und Sieg beschere den Troern (16, 114 ff.). Zeus schickt Sturm und Überschwemmung, grollend den Menschen, welche mit Gewalt vor Gericht die Urteilssprüche fälschen und das Recht verdrehen, da sie nicht Scheu tragen vor den Göttern (16, 384 ff.). Der freundlichen Zuneigung ihrer Götter haben die Sterblichen gar oft Grund sich zu erfreuen. Von den beiden Söhnen des Dares,

ſeines Prieſters, errettet Hephaiſtos in der Schlacht wenigſtens den einen, „damit ihm nicht allzu bekümmert wäre der greiſe Vater“ (5, 24). Die Töchter und Söhne der Niobe begraben, da keiner ſonſt da iſt, am zehnten Tage die himmliſchen Götter ſelbſt (24, 610 ff., vgl. auch S. 84), und Hektors Leichnam erhalten die Eltern unverſehrt trotz der Mißhandlung durch Achilleus, denn „des Frommen gedenken ſie auch bei dem allen geordneten Tode“ (24, 428). Das Gemütvolle ihres Glaubens an die Götter bekundet ſchon allein das Beiwort, das Zeus ſo häufig ſchmückt: „der Vater der Götter und Menſchen“ und der Anruf, mit dem die Menſchen beten: „o Vater Zeus“. Wie ein Vater iſt er mild und freundlich und gütig; bei herben Schickſalsverkettungen, wie ſie unabänderlich geordnet ſind, überſchleicht ihn menſchliches Mitleid: „Ach, einen lieben Menſchen ſchaue ich, wie er verfolgt wird um die Mauer, mit Augen; es klagt mein Herz um Hektor, der mir gar viele Schenkelſtücke von Rindern verbrannte“ (22, 168 ff.). Daß Zeus und die Götter ſo menſchlich fühlen, denken, handeln konnten, das erſt brachte ſie den homeriſchen Menſchen nahe, und daß anderſeits dieſe wieder ſich ſchließlich in den gegen ſie entſtehenden höheren Willen der Götter und der Moira hineinfanden als in eine einmal geordnete, darum unabwendbare Beſtimmung, das bekundete den gottergebenen Sinn der auf der Höhe ſtehenden Menſchen. Für uns, die wir uns ſo ſtolz des freien Willens berühmen, ſind das nur ſchwer eingängliche Vorſtellungen, der homeriſche Menſch war durch ſeine Unterordnung unter die Götter und die Moira vor jeder Zerfallenheit behütet: „Zeus und die Moira“, dieſe Verbindung entſpricht dem homeriſchen Ordnungsſinn. Aber auch die anderen Götter wachen darüber, daß nichts gegen die Moira geſchieht; ſo entſendet Here die Athene, um zu verhindern, daß gegen die Moira die Rückfahrt der Achaier erfolge (2, 155 ff.).

Die Liebe und Güte der Götter haben ſich die Menſchen wieder ihrerſeits zu gewinnen und zu erhalten. Am tiefſinnigſten ſpricht dies Gebot einmal Peleus aus in einem ſchönen Worte an ſeinen Sohn Achilleus: „Mein Kind, Kraft

werden dir Athene und Here verleihen, wofern sie es wollen; du selbst hast zu bändigen dein gewaltiges Herz in der Brust; denn besser ist freundlicher Sinn" (9, 254 ff.). Dieser freundliche Sinn, der den Menschen so wohl ansteht, zeigt sich zunächst und am meisten in der Scheu vor den Göttern, die vor Verblendung der Sinne bewahrt und Besonnenheit gewährt; denn sie hassen den Übermut, wie auch Niobe schmerzvoll genug dies erfahren mußte (24, 605 ff.), und glücklich ist, wen Zeus von Herzen lieb hat (vgl. 9, 116 f.). Die Dankbarkeit der homerischen Menschen, wie sie sich in Gebet und Opfer ausspricht, treffen wir bei jedem Mahle, vor jeder Handlung: „Schön ist es, zu Zeus die Hände zu erheben, vielleicht daß er sich erbarmt" (24, 301) und „wahrlich, es lohnt auch, fromme Geschenke den Unsterblichen zu geben", was Priamos durch das Wohlwollen der Götter für seinen Sohn auch nach dessen Tode belegt (24, 425 f.). Dieses Geben und Wiederempfangen, auch im Verhältnis der Menschen zu den Göttern, entspricht ganz ihrem naiven Glauben, wie sie sich bei ihren Bitten an die Götter auf ihre geleisteten Dienste, Gelübde, Opfer, erbaute Tempel berufen. Am schönsten drückt dies Achilleus aus: „Wer den Göttern gehorcht, den auch erhören sie" (1, 218): ein frommes Wort, das die Krone homerischer Glaubenskraft ist.

Wie für die Gestaltung der Götter der freieste Spielraum der Phantasie gelassen ist, so ist auch die Art ihres Erscheinens unbegrenzt: sie sind da, wenn sie es wollen, und wenn es ihnen nötig erscheint, sie zeigen sich nur einzelnen Erwählten, nicht ganzen Kreisen: auch so bleibt die Erhabenheit der Götter gewahrt vor unfrommer Vermischung mit dem Menschlichen und alltäglicher Berührung.

Die Parteiung der Götter für den einen oder anderen der beiden kriegführenden Teile zu erklären, gibt die Dichtung selbst keinen Anhalt; so läßt es sich auch nicht erkennen, ob gewisse gesonderte Kulte der Achaier oder der Troer die Teilnahme dieser oder jener Gottheiten bedingt haben. Die Vernichtung Trojas, vom Schicksale verhängt, stand fest; daß aber auch für diese Stadt in liebender Fürsorge Götter eintraten,

war menſchlich natürlich und dichteriſch ſchön, und mit Zartheit ſchildert dies die urſprüngliche Dichtung. Es kamen ſpätere Zeiten, und die Ilias in unſerer Überlieferung gewährt auch hierfür ſchon einen ahnenden Einblick, wo man äußerlich und in gröberer Form die wechſelſeitige Teilnahme der Götter zu begründen befliſſen war.

Auch warum die Götter einzelnen Sterblichen ihren Schutz leihen, anderen entziehen, unterläßt der Dichter ausdrücklich zu ſagen: auch hier blieb für Gemüt und Phantaſie ein ergänzender Spielraum, und die naive, gläubige Zeit verſtand ihn frommen Sinnes auszufüllen. „Glücklich der Menſch, den Zeus liebt“ wurde mit Scheu und mit Dank empfunden. So liegt es nahe nachzuempfinden, daß die Götter ihre Lieblinge nicht wählen aus parteiiſcher Gunſt, ſondern ihnen wegen ihres eigenen Weſens zugetan ſind. Auch die Dichtung ſelbſt läßt dies erkennen. Nur dem ſchon ſelbſt zur Beſonnenheit einlenkenden Achilleus (1. Geſang), dem ſchon ſelbſt die Schmach im Herzen empfindenden Odyſſeus (2. Geſ.) naht fördernd und hilfreich die Göttin Athene. So wird es auch für die übrigen Fälle gelten. Auch hier hat der religiöſe Glaube und die Kunſt ſpäterer Zeit der Götter Teilnahme für die Menſchen ausdrücklicher zu begründen geſucht und dies auch in ergreifender Weiſe zu vertiefen gewußt.

In dem ergebenen, zweifelloſen Glauben, daß die Götter alles, das Glück und auch das Unglück und ſo auch die Verblendung ſenden, ſprechen die homeriſchen Menſchen ſogar von Liſt und Täuſchung, mit der ſie die armen Menſchen ins Verderben führen: für uns, die wir an Einen, grundgütigen Gott glauben, den Gott der Liebe, erſcheint dies verletzend, abſtoßend, und doch haben wir zuerſt zu ſehen, wer ſo ſpricht, und dann müſſen wir uns verwundern zu hören, wie trotzdem die homeriſchen Menſchen auch in dieſem Falle die Erhabenheit und Herrlichkeit ihrer Götter nicht geſchmälert erachten, ſondern ohne Murren und Klagen ſelbſt zu ihrem eigenen Verderben die getroffenen Maßnahmen hinnehmen, und um ſo mehr wächſt die Bewunderung ihrer noch feſtgeſchloſſenen, durch nichts zu trübenden Frömmigkeit.

Wahrhaft grandios wird die Erhabenheit und Unverrückbarkeit des Geschickes begründet dort, wo Zeus in seiner Teilnahme für den frommen Hektor noch einmal das Geschick befragt. Das Eingreifen der Athene in den Kampf des Hektor mit Achilleus, die jenen in der Gestalt seines Bruders Déiphobos zum Kampfe mit Achilleus antreibt, wie sie ihn dann verläßt, wird der moderne, homerischer Anschauung fremd gegenüberstehende Mensch gewiß abstoßend finden. Das volle Verständnis gewinnen wir nur von homerischer Anschauung aus, nach der die Parteinahme der Götter für ihre Helden freiem Ermessen anheimgegeben ist, nach der ein Mensch nicht ohne einen schützenden Gott bleiben kann; in dem vorliegenden Falle handelt es sich um einen göttergeliebten Helden, um Hektor, dem der Tod durch Achilleus' Hand vom Schicksale verhängt war. Voll Mitleid mit ihm greift Zeus selbst, obwohl er den Ausgang kennt, noch einmal zur Schicksalswage, die natürlich gegen den geliebten Mann entscheidet (S. 106): nunmehr muß auch der Beschützer Hektors, Apollon, von dessen Seite treten und dem Schicksalsbeschlusse freien Lauf lassen. Wir werden aber auch verstehen, daß, wenn der Kampf stattfinden soll, wie er bestimmt ist, Hektor das für ihn wenig ruhmvolle Fliehen aufgeben muß, was wieder nur durch göttliches Eingreifen geschehen kann, hier durch Athene. Für den homerischen Menschen ist solches Mitwirken der Götter nach freier Wahl selbstverständlich, wenn er auch nicht immer die Gründe zu erkennen vermag; wir werden diese so geordnete, in sich geschlossene religiöse Welt nur bewundernd betrachten können, wenn wir erkennen, wie der schwer getroffene, im Leben so herrliche Mensch sich selbst in seine eigene Lage hineinfindet. Wie er sein Schicksal durchschaut und das Walten der Göttin klar erkennt, da kommen bei diesem plötzlichen Wandel von froher Hoffnung zur herbsten Enttäuschung nicht Klagen über den nun nahen Tod, den die Götter beschlossen, über seine Lippen, nein „gewiß war das seit langem schon lieber dem Zeus und Zeus' fernhin treffendem Sohne, welche mich sonst ja gnädig beschützten; jetzt jedoch erfaßt mich das Verhängnis". Also nichts von

Verzweiflung und Unglauben, vielmehr dieſe Fügung in Zeus' Willen gibt ihm die ſittliche Kraft, mit der er wie ein wahrer Held den letzten Kampf beſteht. Nicht wird unter Hinweis auf fromme Handlungen und gottesfürchtigen Sinn mit dem leidvollen Geſchicke gerechtet, nein, kühl — ſo erſcheint es uns beim erſten Blicke — und rein ſchildert der Dichter des Geſchickes Ernſt: er kennt die Schwere des Lebens, aber weiß auch, daß der einzige Schutz ein gottergebenes Herz iſt, das alles im Aufblicke zu den Göttern erträgt. Wie Hektor den Patroklos fällte mit Hilfe Apollons, ſo empfängt er von Achilleus den Tod unter Athenes Beihilfe, und ſo geht es im Leben! Wohl ſpinnen die Götter nach höherem Rate über der Menſchen Erkennen ihre Schickſalsfäden! „Es war wohl ſo lieber dem Zeus," das iſt das herrliche Glaubenswort jener mit ihren Göttern noch nicht zerfallenen Zeit: gewiß bereiten dieſe wieder ihren Ausgleich auch über der Menſchen Verſtehen. Wie ſpricht doch der ſophokleiſche Oidipus auf Kolonos, als er zurückblickt auf ſein gramvolles Geſchick und im Vergleiche zu dem Furchtbaren, das er erlitten, die eigene Schuld nicht zu finden vermag? Ganz ähnlich wie der homeriſche Hektor: „So gefiel's den Göttern ja, die wohl vielleicht ſchon lange grollten meinem Hauſe." Und wie herrlich haben es die Götter ſchon inzwiſchen mit dieſem geprüfteſten Dulder beſchloſſen! So denken auch noch Jahrhunderte nach Homer der Naivität ſeiner Zeit lange entrückte, aus reichſter Geiſteskultur ſchöpfende Dichter, welche inmitten der ſie bereits umgebenden Zerfallenheit mit dem Volksglauben ſich nach Zweifeln und Grübeln den einzig ſchützenden Boden frommer Gläubigkeit gerettet und geſichert hatten! So entſtand auch die grandioſe Dichtung des ſophokleiſchen Aias, die ein über die homeriſche Geſchloſſenheit der menſchlichen Natur hinausgehendes Problem behandelt, die Erziehung eines Helden, des Odyſſeus, durch Athene über ſeine ſelbſtiſche Auffaſſung hinaus zu tieferer Erkenntnis der Aufgabe des Menſchen und ſomit auch der wahren Bedeutung ſeines großen Gegners Aias, deſſen Ehre und Mannesgröße er gegen die Angriffe der beiden Atriden nunmehr ins volle Licht zu

rücken vermag: ſolche Erziehung ſozuſagen zu einem neuen, höheren Menſchen kennt die Ilias noch nicht, ihre Helden bleiben in ſich feſtgeſchloſſen und erfüllen ſo ihres Daſeins Kreiſe innerhalb der Götter Machtſphäre, nicht in Zwieſpältigkeit, ſondern in feſter Einheit und geſchloſſener Naivität.

So „haben noch auf den heutigen Tag die Homeriſchen Geſänge die Kraft, uns wenigſtens auf Augenblicke von der furchtbaren Laſt zu befreien, welche die Überlieferung von mehreren tauſend Jahren auf uns gewälzt hat“ (Goethe, Spr. Nr. 461). Das Kind, den Jüngling, den Mann, den Greis ziehen die homeriſchen Geſänge an. Gläubig und naiv nimmt das Kind die Geſtalten aus dem Kindesalter der Menſchheit als bildendes Spiel der Phantaſie auf. Dem Jüngling, welcher die Unſchuld der Kindheit verloren hat, welcher an der blühenden Fülle des ihn umwogenden Lebens ſich berauſcht und über der glänzenden Form des tiefen Inhalts nicht achtet, erſcheint die einfache und ſchlichte Größe der homeriſchen Natur zumal in der monumentalen Verklärung durch des Dichters keuſche Kunſt zunächſt wie eine fremde Welt mit verſchloſſenem Eingange, und doch iſt gerade für ihn das Studium der Homeriſchen Dichtung das beſte Mittel, um ſeine ausſchweifende und unklare Empfindungswelt zur Einfachheit, Vertiefung, Wahrheit, Schönheit, Religioſität zu bilden. Die ganze Herrlichkeit der Homeriſchen Dichtung verſteht aber erſt der Mann und der Greis, welcher die in der Wirrnis des Lebens verſchütteten Fäden wieder auffindet, welcher die Unſchuld des Kindes mit der Selbſtarbeit und Selbſtbildung des Mannes verbindet. So hat denn auch dies Wort Goethes wieder ſein volles Recht: „Ein ganzes Leben gehört dazu, die Homeriſchen Gedichte recht zu verſtehen und alſo gründlich zu benutzen.“ (An Voß 22. Juli 1821. Goethe-Jahrb. V, 87.)

Die Größe des Dichters preiſt ſeine eigene Schöpfung, mit der er die helleniſchen Stämme zu einer Nation vereinigte, mit der er die helleniſche Nation zum erſten Kulturvolke erhob.

Auch in der Darſtellung ſelbſt zeigt er den Verein der größten Vorzüge, Sinnlichkeit, Lebendigkeit, Kraft und Maß. Er beherrſcht mit gleicher Meiſterſchaft die Kunſt der Beſchreibung

wie der Erzählung. Wie er Zuſtändliches ſchildert, das hat Leſſing im Laokoon erſchöpfend erörtert. Aber wunderbar iſt der leichte Fluß der Erzählung, die gewinnende Anmut der Darſtellung, einfach und vollendet zugleich. Wie er die Maſſen in der Bewegung, das ſich verſammelnde Volk, die zum Kampfe ausziehenden Scharen, die ins blutige Handgemenge geratenen Heere mit lebendigſter Anſchaulichkeit zu ſchildern weiß, ſo ſpannt er uns in den Einzelkämpfen, und in wechſelnder, ſteigender Erzählung weiß er von Fall zu Fall unſer Mitgefühl für die unterliegenden Kämpfer zu wecken und zu erhöhen. Großartig iſt in dieſer Beziehung das gewaltige Schlachtengemälde, welches den 11. Geſang füllt. Als Meiſter der Erzählung weiſt ſich der Dichter auch darin aus, daß er trotz der breit ſich ergießenden Art der Dichtung ſelbſt nie breit wird, ſondern immer durch den Zauber ſeiner Rede feſſelt und die Seele berührt, daß er auch im Verſchweigen groß iſt. So ſehr uns der Dichter auch rührt und erſchüttert, er iſt nie darauf aus, uns zu rühren und zu erſchüttern; er iſt ſparſam in der Wahl ſeiner Mittel, darum bewahrt er uns auch vor Rührſzenen beim Abſchiednehmen und Dankſagen. Briſeïs verläßt den Achilleus, ohne ihm ein Wort zu ſagen; der Dichter ſelbſt ſagt nur: „Sie ging wider Willen davon“ (1, 348). Hermes hat ſich dem Priamos während deſſen Fahrt zu Achilleus gewiß freundlich und hilfreich erwieſen; als er am Schluſſe ſich ihm zu erkennen gibt und ihn verläßt, geſchieht dies ohne ein dankendes Wort des Priamos. Solche Züge laſſen den Dichter den modernen Menſchen, die unvorbereitet und unter der Macht konventioneller Sitte oder unſerer auf Erregung der Leidenſchaften hinarbeitenden Literatur an die Homeriſchen Gedichte kommen, anfangs kühl erſcheinen, wie auch die Plaſtik der Hellenen nur den rein Empfindenden in ihrer Macht und Wahrheit ſich enthüllt: aber gerade dieſe Züge offenbaren deutlich die Unterſchiede der naiven und ſentimentaliſchen Auffaſſung. Der Dichter, der ſeine Geſtalten nur mit ſparſamen Beiwörtern ſchildert, läßt ſie ſich ſelbſt charakteriſieren durch ihre Taten und ihre Reden: in dieſen wogt auf und

ab die ganze Tiefe ihrer Empfindungswelt. Aber jene Reden der homerischen Menschen üben dadurch ihren mit nichts zu vergleichenden Zauber aus, daß auch der Sturm der Leidenschaft in dem breiten, ruhigen Bette der Erzählung dahinfährt: wenn irgend etwas, so atmet dieses die Gesundheit und Geschlossenheit des menschlichen Lebens.

Von bedeutsamer Stelle ist vor kurzem ausgesprochen, Homer habe „einer tiefernsten, selbst melancholischen Auffassung des Lebens zugeneigt, auch ihm wie jedem großen Dichter fehle jener melancholische Zug nicht ganz; er wäre es eben nicht, wenn er nicht in des Lebens Tiefe blickte"; dabei wird auch Shakespeare als Zeuge angerufen. Gewiß, auch der homerischen Welt fehlt nicht der Schatten (s. S. 90), doch wird man zunächst nicht vergessen dürfen, was uns seit Homer trennt, wie tiefeinschneidende Erfahrungen der Welt seitdem zuteil geworden sind, schon davon ganz abgesehen, daß unsere nordische Dichtung unter Kontrasten des Himmels sich entwickelt, verschärft und vertieft hat, welche die Klarheit des südlichen Äthers nicht aufkommen ließ. Man wird ferner auch die einzelnen herben Aussprüche auf ihre Quelle hin zu prüfen haben, von wem sie kommen, und wie die Menschen zu ihnen gekommen sind. Aus der übrigens auch heute sehr geläufigen Wendung „die armen Menschen" darf man wohl auf eine allgemeine „tief melancholische Lebensauffassung" noch nicht schließen, zudem hatten gewiß schon zu Homers Zeiten diese Worte etwas Formelhaftes, wie es auch der homerischen Sprache an solchen überkommenen Ausdrücken nicht fehlt. Das Hauptzeugnis für den „tiefernsten, melancholischen Dichter" hat man in den beiden Versen finden wollen, „von allem, was auf Erden atmet und wandelt, ist nichts wohl unseliger als der Mensch" (17, 446 f.). Diese Worte sind gesprochen worden beim Anblicke von etwas besonders tief Erschütterndem, dem Tode des Patroklos, über den selbst die göttlich entstammten Rosse seines Gespannes Tränen vergießen; sie kommen zudem nicht aus menschlichem Munde, sie stammen aus der Götterwelt, die Leiden, Kummer nicht bewegen: der höchste Gott spricht sie in erbarmender Liebe und Fürsorge für die

„armen Menſchen“, für die er zugleich die rechte Hilfe in der Not bereit hat. Wäre wirklich Homer der „melancholiſche“ Dichter geweſen, er hätte nie das der geſamten Menſchheit werden können, was gerade er ihr geworden iſt.

Homer hat auf ſeinen Reiſen die damalige Welt kennen gelernt; er wandelte auf den Höhen des Lebens, wie er auch in die Tiefen des menſchlichen Lebens blickte; ſo weiß er in gleicher Reinheit, gleicher Klarheit die Menſchen in allen Ständen lebensvoll zu zeichnen. Auch er hat das Unſal auf Erden wohl erfaßt, verſtanden und klar, oft auch „tief erſchütternd“ uns wiedergegeben, aber auch das Gute und Schöne, ohne das jenes uns gar nicht zu vollem Verſtändnis kommen könnte, in noch viel reichlicherer Fülle herzergreifend uns geſpendet; ſein frommer Sinn ſchaute das vielgeſtaltige göttliche Wirken, ohne das er das Walten und Schaffen auf Erden ſich nicht denken konnte, er verknüpfte beide Welten durch die Moira zu geordneter Einheit: ihm ward als ſchönſtes Angebinde verliehen mit dem klaren Blicke für alle Erſcheinungen die plaſtiſche Kraft, das mit ſeinem liebevollen, großen, ausgleichenden Herzen Erfaßte klar, rein, durch ſeine Kunſt geläutert wiederzugeben und andere, die Einfachen wie die Großen der Erde, daran teilnehmen zu laſſen; mit der Tiefe der empfangenen Eindrücke verbindet er ruhige Objektivität, ſichere Weltweisheit. Was Homer von dem Seher ſagt, er kenne das Vergangene, er wiſſe das Gegenwärtige, wie auch das Zukünftige, das gilt auch von ihm ſelbſt; er, der vielgewanderte, der nicht nur Menſchen in Unzahl geſehen, ſondern auch deren „Geſinnung“ erkannt hatte, baute ſeine Weltordnung auf unter Berückſichtigung der reichen Erfahrungen, die er an den Höfen mächtiger und weiſer Fürſten und aus den väterlich regierten, ſich wohlfühlenden Völkerſtämmen gewonnen hatte; was er uns hieraus zu bieten weiß, klingt im Grunde auch für uns noch gleich erfriſchend und harmoniſch beglückend nach. Nur bei einer Perſönlichkeit ſtreift der Dichter ſeine ruhige, innerlich-klare Betrachtungsweiſe ab, bei — Therſites, den körperlich wie ſeeliſch mißgeſtalteten Menſchen, der die ſoziale Frage zum erſtenmal mit ſeinem niedrigen

Denken anklingen läßt, der, allem Hochstehenden feindselig, im Kampfe mit Agamemnon den Achilleus, mit dem er nichts gemein hat, ausspielt, nur um Zwietracht zu säen: der Dichter mag hier vorahnend geschaut haben die kommende Wandlung seiner gegenwärtigen, noch patriarchalisch geordneten Welt (S. 193 f.).

Man hat auch bemängelt, daß bei Homer der Humor nur in wenigen Anklängen vorhanden ist, „daß das eigentlich Komische, auch das Scherzhafte, bei Homer ganz zurücktritt, wo es ansetzt, hinter dem ernsteren Zwecke ganz verschwindet". Der Humor ist im wesentlichen moderner Natur, im Norden heimisch; in gedrückter Lage bricht er plötzlich heraus und bringt im Gegensatze zu der lastenden Stimmung eine ganz neue Lösung: die homerische Welt kennt keine so plötzlich sich ablösende Gegensätze, sie ist im ganzen wohltemperiert, Heiterkeit breitet sich aus der Situation selbst heraus, wo eine Spannung Platz gegriffen hat; so ist dies z. B. der Fall selbst im Olympos, wo Hephaistos mit seiner naiven Art sich zu äußern und schon durch seinen Gang auch unter den seligen Göttern die Heiterkeit herzustellen vermag. Der innere Frieden ist für die homerische Dichtung bezeichnend. Homer kennt auch noch keine Tragik, wie sie das Drama aufweist, obgleich er soviel Erschütterndes erzählen kann: überall bringt er die Lösung aus den Dingen und Personen selbst, indem seine feine Kunst, seine tiefe Seelenkenntnis immer den rechten Ausweg finden. Ein schönes Beispiel hierfür ist das so peinlich ernst beginnende Gespräch des Achilleus mit Priamos, das die beiden feindlichen Männer aus ihrer Eigenart heraus zu einem echt harmonischen Ausklingen führt: das vermag allein die höchste Kunst Homers, der für alle Gegensätze aus sich selbst, aus seinem gottergebenen, kraftvoll-einfachen Gemüte, aus der Tiefe seines künstlerischen Vermögens überall die rechte Lösung bringt. Die fromme Ehrfurcht vor dem Göttlichen und dem Gewordenen, die Homer erfüllte, gab ihm die alles lösende Gerechtigkeit auch für sein künstlerisches Verfahren: so erklärt sich auch der wahre Friede, der doch schließlich selbst in der Ilias trotz des furchtbaren Blutver-

gießens, welches betörte Leidenschaften in ihrem Gefolge gehabt haben, waltet; auch nach den furchtbarsten Stürmen bleibt die Bläue des lichten Äthers nicht aus. Zu diesem Frieden, den Homer aus sich über die Menschen auszubreiten weiß, führt seine dichterische und künstlerische Unparteilichkeit, mit der er alles behandelt. Ob der Dichter selbst das Glück gekannt hat, das er in glücklichen Ehen schildert, ist eine müßige Frage gegenüber der Tatsache, daß er überall die schönen Grenzen zeichnet; seine Kunst kennt keinen disharmonischen Ton, keine auch noch so kleine Verzeichnung; sie gestattet sich auch nicht die „Ironie": das wäre eine ästhetische Sünde allergröbster Art! So hat man z. B. sogar die Gestalt Nestors aufgefaßt, in seinen Reden „wohlgemeinte Trivialitäten" gefunden, nach denen „die Hörer auch nicht viel klüger gewesen sein mögen als vorher". Damals gab es noch nicht gleichmäßig ausbildende Schulen, der Lehrer war der erfahrene Greis, der aus der Schule des Lebens schöpfte, dem die Jugend wie die Männer aufhorchend lauschten, um die rechten Lehren für ihren eigenen Lebensweg mitzunehmen. So standen auch Nestor gegenüber aufhorchend und in Verehrung seine Zuhörer (S. 81 f.). Ein schöner Beweis für die immer reine, immer ausgleichende, befreiende Kunst des Sängers ist auch die Tatsache, daß die edelsten Personen, die der Dichter geschaffen hat, sich bei den Gegnern befinden, Hektor und Andromache sind die lauterste Schöpfung in der Dichtung überhaupt: die Herzensreinheit, die Wahrhaftigkeit dieses Paares, das trotz des tief schmerzvollen Geschicks wahres inneres Glück ausfüllt, ist das schönste Lob für Homers dichterische Kunst. Welch eine köstliche Perle von Einfachheit und Schönheit ist auch die Gestalt der Briseïs, der Gefangenen im achaiischen Lager (S. 61)! Das Höchste wie das Einfachste weiß Homer in ewig gültigen Motiven zu prägen, ohne daß die Gestalten selbst das Bewußtsein ihres Ichs haben: gerade dadurch erscheinen sie wie die Blumen, die aus ihrem eigenen Boden erwachsen und zur Freude der Menschen blühen, nur daß sie dauernd beglücken und erquicken, solange unsere Erde Menschen tragen wird.

3. Die Ein- und Zudichtungen der ursprünglichen Ilias.

Diese in der Erfindung, in der Durchführung des Planes, in ihren Charakteren, in der Entwicklung des Gemütslebens, in dem Zauber der Sprache so herrliche Dichtung hat im Laufe der Zeit infolge langer mündlicher Überlieferung durch Sänger und Rhapsoden und bei der Eigenart des Planes selbst eine große Menge von Zusätzen erhalten, die sich zum Teil als besondere Einlagen, zum Teil als breitere Ausführungen unter Benutzung der von der Dichtung gegebenen Motive und sprachlichen Wendungen darstellen. Vom zweiten Teile ab, wo mit dem 11. Gesange die Handlung ununterbrochen bis zum Tode des Hektor hineilt und darum gesonderte, selbständige Stücke zurückweist, sind in die Dichtung erweiternde Ausführungen in reicher Fülle gekommen, welche wie Nebenschößlinge aus dem Erdreiche dieses Teiles der Dichtung hervorwachsen; dagegen hat der erste Teil, welcher Ruhepausen bot, selbständige Einlagen in sich aufnehmen müssen. Auch sind drittens Spuren vorhanden, welche auf Zusätze hinweisen, die eine gewisse redaktionelle, auf die Zusammenfassung der ganzen Dichtung oder auf eine peinliche Durcharbeitung des Einzelnen gerichtete Tätigkeit erkennen lassen. Von diesen Zusätzen ist die ursprüngliche Dichtung stark überwuchert; die Durchsichtigkeit des Planes ist nicht nur getrübt, sie ist zum Teil verloren gegangen oder widerspruchsvoll geworden, die Charaktere der Persönlichkeiten haben tiefgreifende Wandlungen erfahren, die Anmut der Erzählung und der Sprache ist getrübt von oft in der Erfindung recht groben und platten Partien, die geistige Geschlossenheit des homerischen

Lebens und die Reinheit der Stilgattung iſt durch fremdartige Gedanken empfindlichſt geſtört: es iſt ſo kein Wunder, wenn die uns überlieferte Ilias ſelbſt unſere gebildeten, für Poeſie empfänglichſten Kreiſe entweder durch ihre ſchleppende Breite ermüdet oder gar durch die vielfach das Gedicht durchſetzende Roheit von der Lektüre zurückſchreckt. Der zweite Teil dieſer Arbeit wird bei der äſthetiſchen Würdigung der einzelnen Geſänge der Ilias ſich vorzugsweiſe mit der Darlegung der echten und Ausſcheidung der unechten Partien der Dichtung im einzelnen beſchäftigen. Hier ſollen die ſpäter eingedrungenen Zuſätze von einigen allgemeineren Geſichtspunkten aus im Zuſammenhange gekennzeichnet werden.

Die Handlung der urſprünglichen Dichtung empfing ihr Leben von dem Augenblicke an, da ſich Zeus entſchloß, die Bitte der Thetis zu erfüllen und ihrem Sohne Achilleus durch die Niederlagen der Achaier die notwendige Ehrenrettung zu verſchaffen; ſo entwickelt ſich nach Zeus' Willen und Mitwirken die Handlung in ununterbrochenem Fortgange bis zum Schluſſe. Unſere jetzige „Ilias" aber, die vor dem mit dem 11. Geſange beginnenden Schlachttage noch zwei Schlachten ſtatt einer vorausgehen läßt, zeigt eine auffallende, durch nichts zu erklärende Abweichung von dem urſprünglichen Vorhaben des Zeus: der erſte Schlachttag endet durchaus nicht, wie es dichteriſch geboten war, mit einer Niederlage der Achaier, vielmehr hat er die ſiegreiche Macht zweier Helden, des Diomedes und des Aias, ſelbſt dem mächtigſten der Troer, dem Hektor, gegenüber offenbart.

Mit dieſem Einſchub eines dem urſprünglichen Plane widerſtreitenden Schlachttages wurde auch in falſcher Auffaſſung der Streitſzene im Olympos, von welcher der Schluß des erſten Geſanges erzählt, die Götterwelt in Teilnahme für die Achaier oder Troer in Bewegung geſetzt, um Zeus' Plan zu durchkreuzen oder wenigſtens aufzuhalten. So muß Zeus noch einmal in einer Götterverſammlung auf ſeine Abſicht zurückkommen und jetzt in aller Form den Göttern die Beteiligung am Kampfe unterſagen (8. Geſang Anfang); das gefliſſentliche Verbot reizte aber wieder zum Ungehorſam und

zur geheimen, doch um so leidenschaftlicheren Teilnahme am Kampfe. Die so geräuschvoll durch den Nachdichter in Aktion gebrachte Götterwelt vermag jedoch nur aufzuhalten, nicht das geringste zu ändern oder zu fördern.

Überhaupt von der Macht und der erhabenen Haltung der Götter Homers haben die Nachdichter nicht mehr die feine Vorstellung, seine geniale und freie Schöpfung haben sie nicht mehr verstanden. Namentlich hat Zeus unter ihrem Ungeschick eine völlige Umwandlung erfahren müssen. In üblem Mißverständnis jener drohenden Worte, mit denen Zeus die Here schreckt (1, 565 ff.), ist aus Zeus ein roher Tyrann geworden, ein Großsprecher, der mit der Versicherung, er sei ein starker Mann, aufdringlich und widerwärtig wird; trotzdem läßt er sich auch in den durchsichtigsten Fällen überlisten. In weitgehender Redseligkeit und zugleich im Gefühl seiner Hoheit orakelt er fort und fort über den Fortgang der Handlung und wie er alles einrichten werde: ganz natürlich, da bei dem Anschwellen der Ilias und der dadurch immer mehr sich vollziehenden Verdunkelung des Planes die Nachdichter es für nötig hielten, auf solche Weise den Zusammenhang äußerlich herzustellen, was auch allerlei Widersprüche in den angekündigten Plänen des Zeus zur Folge haben mußte.

Eine Verrohung hat der ganze Götterhimmel erfahren, Here und Athene voran, die vielfach bis zur Plattheit herabsinken, und die andern desgleichen: die Götterschlacht im 21. Gesange ist der Gipfelpunkt; hier waten die Götter und Göttinnen in Roheit mit Behagen.

Auch ein viel größerer Götterreichtum und Götter-Apparat wird von den Nachdichtern geboten. Da weilt im Olympos als Mutter der Aphrodite und Gemahlin des Zeus die nur hier vorkommende Dione (5, 370 ff.), der 5. Gesang kennt allein einen Götterarzt, namens Paieon, und Themis beruft die Götter zu einer Versammlung (20, 4), welche sich auch im 15. Gesange (87) unter den olympischen Göttern befindet. Auch des Dionysos Kultus, den Homer noch nicht kennt, mit seinen „Ammen" und Thyrsosstäben ist bereits vorhanden. Von neugemachten Gottheiten treten auf die „Nacht"

als die „Bezwingerin der Götter und Menschen“ (14, 259), der „Schlaf“, „der Herr aller Götter und aller Menschen“ (14, 232 f.) und sein Zwillingsbruder, der „Tod“ (im 14. und 16. Ges.). Die Götterwelt wird viel reflektierter. Wir erfahren auch, daß Okeanos der Vater aller Götter und Thetis seine Frau genannt wird (24, 201). Auch Rhea (14, 203; 15, 187) weist auf spätere entwickeltere Sagenbildung hin. „Schrecken“ und „Flucht“ sind die Wagenlenker des Ares (15, 119).

Von der homerisch klaren und plastischen Gedankenwelt weichen Vorstellungen ab, wie daß sich Athene einen Helm aufsetzt, der für die Krieger von 100 Städten paßt (5, 744), Ares einen Helm hat, der ihn unsichtbar macht (5, 845), Poseidon dem Zeus im Olymp die Pferde abschirrt (8, 440), neben Ares noch eine besondere Kriegsgöttin Enyo ihr Wesen treibt (5, 333 und 592), und daß sie in ihrer Hand das „Kriegsgetümmel“ trägt (593). Der 5. Gesang kennt auch schon die Sage von der Fesselung des Ares durch Otos und Ephialtes (385 ff.) und dem Anscheine nach auch die Geburt der Athene von Zeus allein (875).

Wie der Olympos, so ist auch das Reich des Hades schon reicher ausgestattet. Außer „Hades“ ist der Name „Aidoneus“ und „Torschließer“ (8, 367 und 13, 415) vorhanden; auch sein „Hund“ wird erwähnt, den Herakles aus dem Erebos hat heraufholen müssen (8, 365 ff.). Im Reiche des Hades werden durch die Erinyen die Meineidigen bestraft (3, 276 ff. und 19, 258 ff.). Auf seinem Throne sitzt der „Herr der Unteren, Aidoneus“ und springt entsetzt auf, wenn Poseidon die Erde erschüttert, aus Furcht, die Erde könnte dabei bersten und sein entsetzliches, dumpfes Reich den Göttern und Sterblichen sichtbar machen (20, 61 ff.).

Noch ein drittes Reich hat sich eröffnet und mit Bewohnern gefüllt: der dunkle Tartaros, der tiefste Schlund unter der Erde mit eisernen Toren und eherner Schwelle, noch vom Hades durch eine so tiefe Kluft getrennt, wie die Erde vom Himmel absteht (8, 13 ff.). Dort weilen die „unteren Götter um Kronos“ (14, 274), und die olympischen

Götter wie Here schwören bei den „unten im Tartaros Befindlichen, die auch Titanen genannt werden“ (14, 278)! Nach dem 8. Gesange (V. 479 f.) hält sich Kronos zusammen mit Japetos „an den äußersten Grenzen von Meer und Erde auf, weder an den Strahlen der Sonne sich labend, noch an den Winden; der tiefe Tartaros umfängt sie“. Unter einer reflektierteren, schon gelehrt-theologischen Gedankenwelt ist das Götterwesen in Fluß geraten und hat zahlreiche Neubildungen erfahren. Im Gegensatze dazu ist die homerische Welt einfach, durchsichtig, naiv: der Dichter selbst verwertet sie sparsam, mit künstlerischem Takt, während bei den Nachdichtern sich das geflissentliche Bestreben zeigt, diese neuen Gedanken absichtlich in den Vordergrund zu drängen: besonders haben die Gesänge 5, 8, 14, 20 diese Tendenz.

In breiterem Strome ist auch die Heroensage in die ursprüngliche Dichtung eingedrungen. So begegnet uns der vereinzelt stehende „erzstimmige Stentor“, der so laut schreien konnte „wie andere fünfzig“ (5, 785 f.), Bellerophon mit seinem Urias-Briefe und die Chimaira (6, 155), selbst der Mann, welcher dieses Ungetüm, den Schrecken für viele Menschen, aufgezogen hat, Amisodaros, wird an ungeeignetster Stelle von einem Nachdichter in die Dichtung gebracht, der mit entlegenem Wissen prunken wollte (16, 328 f.). Die Sage von der Kalydonischen Jagd, von Augeias wird berührt, der Name Lapithen, welcher in der Rede des Nestor (1, 262 ff.) noch ungekannt war, und des Peirithoos Söhne werden erwähnt (12, 129 f.).

Am reichsten ist die Herakles-Sage schon ausgestaltet: seine Geburt (19, 95 ff., vgl. 5, 392), sein Verhältnis zu Eurystheus (8, 362), seine „Werke“, die Heraufholung des Hades-Hundes (8, 365), sein Kampf mit Hades, mit der Here (5, 392 ff.), in Pylos (11, 690 f.), sein Kampf mit dem Ungetüm an der troischen Küste (20, 145 ff.), sein Verhältnis zum troischen Könige Laomedon (5, 640 ff.), seine Zerstörung Trojas (14, 250 ff.).

Überhaupt weiß die jetzige Ilias mehr von der troischen Sage als die ursprüngliche Dichtung, ohne daß man sagen

kann, daß dieſe dadurch an innerem Werte bereichert wäre; es ſind vereinzelte Notizen ohne inneren Zuſammenhang, anderes ſchlummert noch für ſpätere reflektiertere Ausdichtung. So erfahren wir von den „göttergebauten Türmen" von Troja (8, 519), als deren Erbauer Apollo und Poſeidon genannt werden (7, 452 ff.), womit auch im Zuſammenhange ſteht die Zerſtörung der achaiiſchen Mauer durch dieſelben Gottheiten (12, 24 ff.), von den wunderbaren Pferden des Erichthonius (20, 219 ff.), von der ganzen Geſchlechtstafel der troiſchen Könige (ebendaſ.), von Tros und ſeinem Sohne Ganymedes (5, 265 ff.; 20, 232 ff.). Wie ſparſam Homer iſt, ja wie keuſch in der Berührung der Sagenwelt, wie er nur die Gemütswelt der Dichtung aus ihrem ureigenſten Selbſt vertieft, zeigt auch die Tatſache, daß er über Helenas Raub durch Paris als die Urſache des troiſchen Krieges nicht hinausgeht, daß er nicht berührt die äußeren, zum Kriege mittelbar führenden Umſtände, z. B. das Urteil des Paris, die Opferung der Iphigenie; daß er dieſe nicht nennt, wo es immerhin hätte geſchehen können, daß er anderer Tatſachen gedenkt, die die mit jenen im Widerſpruche ſtehen, beweiſt, daß er ſie gar nicht gekannt hat. Nun wird an einer unechten Stelle des 24. Geſanges (25 ff.) das Urteil des Paris geſtreift zugleich mit der abſichtlichen Tendenz, noch nachträglich die Feindſchaft der Here und Athene gegen Troja zu erklären, was ganz äußerlich geſchieht (vgl. auch 5, 715 f.).

Aber auch die Geſchloſſenheit und Schönheit der in der urſprünglichen Dichtung handelnden Perſönlichkeiten iſt durch die Fülle der Nachbildungen Unberufener angetaſtet und weſentlich umgeſtaltet worden; alle Charaktere ſind davon betroffen. Selbſt eine ſo gewaltige und als ſolche ſich beſonders abhebende Perſönlichkeit wie die des Achilleus iſt verändert; in einer Szene dem Aineias gegenüber verrät er Zaghaftigkeit und dies gerade in dem Stadium, wo ſeine Leidenſchaft durch den Verluſt ſeines Freundes eine geradezu dämoniſche geworden iſt: man ſieht hier (im 20. Geſange) einen ganz anders gefärbten Sagenſtoff, den der Dichter verwertet, aber man erſtaunt über ſeine Empfindungsloſigkeit, mit der er

diese Sage in ein ganz fremdes Bett einfließen ließ. Wie Achilleus, so hat auch seine göttliche Mutter Thetis eine Umwandlung erdulden müssen. Nur ein Nachdichter trägt die Schuld, wenn sie im Sinne und in der Form so Ungereimtes, Gemütsleeres und Abfallendes spricht, wie es im 24. Gesange (128 ff.) geschieht: köstliche Perlen aus anderen echten Stellen haben hier eine gemeine Fassung erhalten (vgl. 24, 126). Auch daß Achilleus noch einen in der Ferne weilenden Sohn erhält, zerstört diese auf sich ganz allein gestellte und uns so nur verständliche Gestalt vollständig (19, 326 ff.).

Eine besondere Mißhandlung hat der edle Hektor sich gefallen lassen müssen. Die feine Zurückhaltung, in der ihn Homer, mit künstlerischem Takte seine poetischen Zwecke verfolgend, beläßt, ist den Nachdichtern ganz unverstanden geblieben; er hatte nach ihrer Ansicht nicht genug getan: nun hat man es mit innerem Ingrimm zu erleben, wie dieser herrliche Mensch an den ungeeignetsten Stellen und immer zur Unzeit vorgeschoben wird, um bei der dichterischen Ohnmacht der dies Veranstaltenden doch nichts auszurichten oder nur seiner Unwürdiges zu tun; jeder Unberufene darf sich an ihm reiben und sich versündigen.

Aus dem fein empfundenen und gestalteten Nestor ist ein geschwätziger Alter geworden, bei dem die Zunge nicht mehr von Weisheit und Besonnenheit gezügelt wird; der in den Gesängen 11, 15, 16 und 17 so gewaltig hervortretende Aias ist in unechten Partien wie ein gewöhnlicher Mann (5, 515 ff.; 8, 79 f. und im 12. Gesange), auch der wirkungslosen Rede bedient er sich oft im Gegensatze zu dem echten Aias. Eine starke Überarbeitung hat die Zeichnung des Diomedes im 5. Gesange erfahren, wo seine stürmische Tapferkeit in wilde Roheit und merkwürdig genug in zaghafte Furcht unverändert ist: das rohe Daraufloßgehen des Diomedes vom 5. Gesange hat die feinere ursprüngliche Anlage verdrängt und ist dann für diesen Helden typisch geblieben; schon der Diomedes des 10. Gesanges ist gröber und wilder als der homerische, die prahlerische Geschwätzigkeit im 14. Gesange (110 ff.) ist seiner völlig unwürdig.

Über eine Spannung, in der Aineias mit Priamos lebte, weiß der 13. Gesang (460) und über seine glorreiche Zukunft nach Trojas Vernichtung der 20. Gesang (180; 307) Andeutungen zu machen, die mit der ursprünglichen Dichtung nichts gemein haben. — Des Pulydamas Haltung im 18. Gesange ist für Szenen im 12. und 13. Gesange in gröberer und ungeschickterer Darstellung mißbraucht worden. Auch die Weiterbildung des Idomeneus, wie sie namentlich der 13. Gesang aufweist, ist unter der Hand des seelenlosen Nachdichters sehr traurig und unglücklich ausgefallen.

Abgesehen von dieser oben geschilderten Tätigkeit, in der die Nachdichter bemüht waren, die Persönlichkeiten der ursprünglichen Dichtung zu überarbeiten, waren sie auch darauf aus, die ursprüngliche, maßvolle Zahl von Helden, die Homer mit um so größerer Liebe dargestellt hatte, durch neue Gestalten, ihre eigenen Schöpfungen, zu verdoppeln: das haben sowohl die Achaier wie auch die Troer erfahren. Bei diesen sind namentlich die Lykier mit ihren Führern Glaukos und Sarpedon spätere Dichtung; sie erweist sich auch als solche schon durch kraftlose, armselige, reflektierte Gestaltung der Personen. Ferner sind Tlepolemos im 5. und Euphorbos im 16. und 17. Gesange die Dichtung entstellende Eindringlinge.

Wie die Nachdichter von Motiven der ursprünglichen Dichtung abhängig sind und diese ohne Empfindung und vergröbert wieder und wieder vorbringen, ist nicht uninteressant zu sehen. Großartig und erhaben zeichnet Homer die Hoheit und Majestät des Zeus, wie er in feierlicher Stunde der Thetis gelobt, die Bitte ihr zu erfüllen; mit dem Niederwallen der göttlichen Haare des Herrschers bewegte er den gewaltigen Olympos. Die Szene ist allerdings zu wirksam und prächtig, als daß sich diese die Nachdichter sollten entgehen lassen. So wirft sich die „erhabene" Here vor Unwillen auf ihrem Stuhle herum und erschütterte den hohen Olympos (8, 198 f.); der „weitschauende" Zeus setzt sich auf seinen goldenen Thron, und unter seinen Füßen erbebt der große Olympos (8, 442 f.)! Der Geist ist hier entflohen, eine schematische Form ist nur zurückgeblieben, die lächerlich wirkt,

wenn man sich dieses ewige Erbeben und Erdröhnen des Olympos vorstellt. Here und der Schlaf betreten vom Meere kommend das Idagebirge, und „unter ihren Füßen schüttelten sich die Gipfel des Waldes“ (14, 285), also auch unter den Füßen des Schlafes! Poseidon verläßt die Höhe der thrakischen Samos „kräftig mit den Füßen fortschreitend“; auch dies geht nicht ab, ohne daß „die hohen Berge und der Wald unter den unsterblichen Füßen des fortschreitenden Poseidon erbeben“ (13, 17 ff.). Es arbeitet bei den Nachdichtern recht geräuschvoll die Maschine.

Der göttliche Epeigeus, welcher einen edlen Vetter tötete und als Hilfeflehender in das Haus des Peleus und der silberfüßigen Thetis kam und von ihnen geschickt ward, dem männerdurchbrechenden Achilleus zu folgen nach der rossereichen Ilios, damit er mit den Troern kämpfe“ (16, 571 ff.), ist eine zweite, vergröberte Auflage von Patroklos und Phoinix; Euchenor (Betmann), der Sohn des Sehers Polyeidos (des Vielwissenden), dem vom Vater verkündet war ein doppeltes Los, Tod im eigenen Palaste infolge einer Krankheit und von den Troern bei den Schiffen der Achaier, erinnert in schwächlichem Nachklange 13, 663) an Achilleus. Schön wird uns in der Nacht des 9. Gesanges Achilleus geschildert, wie er in seinem Zelte sitzt, die Ruhmestaten der Helden singt und sich mit einer schönen, kunstvoll gearbeiteten Phorminx begleitet: es ist sehr fein vom Dichter erfunden, daß Achilleus sich die Phorminx nicht schon von Hause nach Troja mitgenommen, sondern erst nach der Eroberung der Stadt des Eetion, des Vaters der Andromache, im Besitze hat. Die Nachdichter haben diesen Zug weiter verwertet; es scheint danach, daß alles, was Achilleus besitzt, er von dort an sich genommen hat. So hat er von dort sich auch das Beipferd Pedasos geholt zu dem göttlichen Gespann, das ihm der Vater mitgegeben hatte (16, 152 ff.); ja er hat sich sogar mit einer „roh gegossenen“ Diskusscheibe beschwert, die so viel Eisenwert besaß, daß sie damit den Bedarf eines einsam wohnenden Landmannes für fünf Jahre zu bestreiten vermag (23, 827 ff.)!

Wie verſteht es der Dichter ſelbſt in der blutigen Schlacht menſchlich noch zu feſſeln und von den einzelnen Kriegern, auch den unbekannten, immer Neues und Spannendes zu erzählen! Die Nachdichter wiederholen geiſtlos immer dieſelben Motive, unter denen z. B. das häufig wiederkehrende iſt: er war der Sohn der oder jener Nymphe, die ſich dem oder jenem auf der Flur oder bei der Herde in Liebe geſellt hatte, oder der Held war ſoeben nur nach Troja gekommen, nachdem er die Tochter dieſes oder jenes geheiratet hatte, oder es kommen Trivialitäten vor wie „er wohnte in Hyle, gar ſehr um Reichtum ſorgend, nahe am kephiſiſchen See: neben ihm wohnten noch andere Böoter, die ein ſehr fruchtbares Land hatten“ (5, 708 ff.). Patroklos tötet den Kebriones mit einem Steine, der ſeine Stirne ſo mächtig trifft, daß er einem Taucher gleich kopfüber über den Wagenrand hinweg auf die Erde ſchießt; im Anſchluß an dieſe Bewegung des Getöteten höhnt Patroklos ihn, das Bild des Tauchers verwertend (16, 740 ff.). Wenn dagegen Aineias den Meriones verfehlt, der durch Niederbücken der Lanze ausweicht, und daran die Worte knüpft: „Dir hätte bald, o Meriones, obgleich du auch ein ſehr geſchickter Tänzer biſt, meine Lanze ein Ende bereitet, — wenn ich dich eben getroffen hätte“ (16, 608 ff.), ſo weiſt ſich dies als ein nachgeahmtes Motiv aus, das recht ſchwächlich und geſucht im Ausdruck und Gedanken durchgeführt iſt. — Im 11. Geſange heißt es von Eurypylos: „er traf Phauſias' Sohn Apiſaon, den Hirten der Völker, in der Leber unter dem Zwerchfell und löſte ihm ſofort die Glieder“ (578 ff.). Ein Nachdichter macht ſich ſeine Arbeit leicht, indem er ſtatt „Phauſias' Sohn“ einſetzt „Hippaſos' Sohn“ und nun ſagt: „er traf Hippaſos' Sohn Apiſaon, den Hirten der Völker, in der Leber unter dem Zwerchfell und löſte ihm ſofort die Glieder“ (17, 348 ff.). Ein zweiter Nachdichter benutzt wieder „Hippaſos' Sohn“ und verändert nur den Namen des Getroffenen, der nicht zum drittenmal benutzt werden konnte: „er traf Hippaſos' Sohn Hypſenor, den Hirten der Völker, in der Leber unter dem Zwerchfell und löſte ihm ſofort die Glieder“ (13, 411 ff.). Zur

Charakteristik derartiger Mache lassen sich Beispiele in Menge beibringen.

Von der Verwundung des Kebriones, dem, wie eben erwähnt, ein Stein gegen die Stirn geschleudert ward, heißt es: „der Stein zerschlug ihm beide Augenbrauen, und nicht hielt ihm der Knochen stand; die Augen fielen zur Erde in den Staub vor seine Füße“ (16, 740 ff.). Im 13. Gesange trifft Menelaos den Peisandros mit dem Schwerte oberhalb der Nasenwurzel: „es krachte der Knochen, und beide Augen fielen ihm neben die Füße blutig zur Erde nieder in den Staub“ (616 f.). Solche Wiederholung und dumme Erzählung können nicht auf Rechnung eines Dichters wie Homer kommen, sie weist hin auf den oder die schlechten Dichter im 13. Gesange.

Auch die Art der Verwundungen unterscheidet Homer von seinen Nachahmern. Im Gegensatze zu jenem zeigen sie gerade hierin eine schwelgende Phantasie und Arbeiten in Blut und Roheit; man vergleiche 17, 294 ff.; 16, 345 ff.; 14, 493 ff. Eine besondere Vorliebe für die gesuchtesten, unnatürlichsten Motive ist ihnen eigen, wenn sie nicht kopieren, sondern auf eigenen Füßen einhergehen wollen.

Auch andere Gebräuche und Sitten kennen die Nachdichtungen. Der Haarschmuck des Euphorbos steht vereinzelt da (17, 51 ff.). Ebenso weicht es von dem sonstigen Gebrauche ab, daß sich Teukros den Bogen nachtragen läßt (12, 372) und Aias besondere Leute in seinem Gefolge hat, welche ihm den Schild abnehmen, wenn Ermattung und Schweiß die Kniee überfiel (13, 710), wie auch, daß man kämpft mit Streitaxt und Schleuder (13, 612; 716). Die Vorstellung, daß die Asche der gefallenen Achaier in die Heimat mitgenommen werden soll, steht im Widerspruche mit der sonst im Gedichte herrschenden Anschauung (7, 344 f.). Der Ausdruck „Sarpedon beschirmte Lykien in Rechtspflege“ (16, 542) weist auf spätere Zeit hin, wie der Wunsch des Menelaos, daß die Achaier „alle zu Wasser und Erde werden möchten“ (7, 99)! In religiöser Beziehung fällt es auf, daß Agamemnon sein Zepter bekräftigend „zu allen Göttern“

aufhebt, was ebenſo unplaſtiſch wie unhomeriſch iſt. So ſchön der Gedanke auch iſt: „eins iſt das ſchönſte Vogelzeichen, der Kampf für das Vaterland“ (12, 243), er entſpricht nicht mit dem vorangehenden Zweifel an der Macht der den Götterwillen verkündenden Vögel der gläubigen Zeit des Dichters, iſt auch in der Form nicht ſinnlich klar. — Auch ſtatt der geſunden Sinnlichkeit ſtößt man in den Nachdichtungen ſchon mehrfach auf Lüſternheit und Erregung des ſinnlichen Reizes, wie auch der Ausdruck „Wolluſt“ (24, 30) kein homeriſcher iſt.

Das poetiſche Ungeſchick der Nachdichter offenbart ſich ferner darin, daß ſie ihre eigenen Vorſtellungen und Motive nicht feſthalten können: ſie arbeiten nur äußerlich, verweilen beim einzelnen und verlieren den Überblick über das Ganze. Im 13. Geſange ſoll eine Beratung der Helden erfolgen; es finden auch die erſten Vorbereitungen dazu ſtatt, aber die Beratung ſelbſt wird dann ganz vergeſſen (741 ff.). Der in der Schlacht und dann von Zeus ſelbſt ſchlecht behandelte Ares ſetzt ſich ſpäter Zeus zur Seite „ſtolz auf ſeinen Ruhm“ hin (5, 906); dieſer letzte Ausdruck iſt ſinnlos aus einer echten Stelle hier übernommen. Here will die Achaier zum Kampfe anfeuern und kommt zu ihnen, die „den gierigen Löwen gleichen oder den Wildſchweinen, deren Kraft unverwüſtlich iſt“, redet ſie aber „Feiglinge“ an; das Gleichnis paßt zu der Situation gar nicht, ſondern iſt wieder gedankenlos entlehnt (5, 782). Im 13. Geſange hält Menelaos nach Erlegung des Peiſandros eine längere Rede an die Troer, doch ſcheint dieſe nur eine Studie zu ſein, da er ein Publikum unmöglich vor ſich haben kann.

Die Nachdichter verraten ferner ihren Mangel an klarer Geſtaltungskraft auch in dem falſchen Gebrauche des Bildes und des Gleichniſſes, das Homer mit einer wunderbaren Kraft und Sicherheit geſtaltet hatte. Aias ſchildert dem Menelaos das jähe Verderben, das ihnen beiden von Hektor bevorſteht; Hektor wird dabei genannt die „alles einhüllende Wolke des Krieges“ (17, 243); das Bild iſt ſchlecht an ſich und unpaſſend für den Vorgang. Im 20. Geſange hüllen

ſich die Götter in ein „unzerreißbares Gewölk“ (150). Das Beiwort „unzerreißbar“ ſtatt „undurchdringlich“ paßt wenig zu dem Bilde „Gewölk“. Die die Frauen mit ihren Geſchoſſen erlegende Artemis wird genannt „von Zeus als Löwin geſetzt den Frauen“ (21, 483)! Im 20. Geſange bricht Aineias ſeine wirklich ſehr lange Unterhaltung mit Achilleus ab, da ſie beide ja ſehr viel noch ſprechen könnten: „Auch ein Schiff mit hundert Ruderbänken könnte die Fracht der Worte nicht fortſchaffen; gelenk iſt die Zunge der Sterblichen, viele mannigfaltige Reden enthält ſie, reich erſtreckt ſich hierhin und dorthin die Weide der Rede“ (246 ff.). Iſt die ganze Reflexion unhomeriſch, ſo iſt das mit Worten befrachtete Schiff mit hundert Ruderbänken einer unſinnlichen Phantaſie entſprungen und die „Weide der Worte“ (die Flur, auf der die Worte wie Herden weiden können!) verſchroben und unnatürlich.

Die Nachdichter wiederholen entweder die von Homer ſchon verwendeten Gleichniſſe aus dem Naturreiche, von dem Löwen, dem Eber, vom brandenden Meere oder bieten auch ſelbſt aus eigener Erfindung neue Bilder. In erſterer Beziehung findet die Entlehnung oft rein äußerlich ſtatt, das Gleichnis iſt ein ganz fremdartiger Beſtandteil, der nicht zu dem Charakter der eigenen Erzählung ſtimmt; es iſt nur des Prunkes wegen da. Um das Standhalten eines Helden zu beleuchten, wird der Bergeber benutzt, der ſtandhält einer nahenden Schar von Jägern und Hunden; der in ſolcher Situation befindliche Eber wird geſchildert unter Anlehnung an die Dichtung (vgl. 11, 413 ff.): ſeine Borſten ſträuben ſich, ſeine Augen funkeln wie Feuer, er wetzt ſeine Hauer voll Begier, ſich gegen die Hunde und Jäger zu verteidigen. Der Nachdichter fährt fort: „So hielt auch der ſpeerberühmte Idomeneus ſtand und wich nicht“ (13, 471 ff.); man iſt aber erſtaunt, zu hören, daß er ſich trotzdem Gefährten zur Hilfe herbeirief! Das pomphafte Gleichnis entſpricht hier nicht dem wirklichen Verhalten des Helden, während es ſich im 11. Geſange auch mit der Sache völlig deckt; denn hier verteidigt ſich Odyſſeus allein gegen die heranſtürmenden Troer (11, 414 ff.). Im 5. Geſange werden zwei Brüder mit zwei

Löwen verglichen, die Rinder und Schafe rauben und die Hürden der Menſchen verwüſten, bis auch ſie von den Händen der Männer getötet werden: „So fielen auch ſie von den Händen des Aineias, hohen Fichten vergleichbar“ (550 ff.). Das für Bild und Sache Gemeinſame iſt hier das Fallen; dazu tut aber das Gleichnis von den Löwen, die vorher viel Schaden angerichtet haben, gar nichts, da die beiden Brüder gar keine Tat vor ihrem Falle vollbracht haben. Dem Dichter war es nur darum zu tun, ſeine Erzählung etwas auszuſchmücken, denn das „Fallen“ der beiden Brüder erhält nun ein zweites und annähernd richtiges Bild „hohen Fichten vergleichbar“.

Noch andere Beiſpiele können die Art der eigenen Gleichniſſe der Nachdichter charakteriſieren. Hektor wird mit einem Felsblocke verglichen, „welchen vom Rande des Felſens ein geſchwellter Fluß abſtößt, nachdem er die Unterlage des Felſens mit gewaltigem Regen durchbrochen; hoch aufſpringend fliegt er, unter ihm erdröhnt der Wald; der aber läuft ſicher fort, bis er erreicht die Ebene; dann rollt er nicht mehr, ſo ſehr es ihn auch verlangt; ſo drohte er lange Zeit, daß leicht er bis zum Meere durchdringen werde zu den Zelten und Schiffen der Achaier“ (13, 137 ff.). Zunächſt fällt hier im Vergleiche zu den mit wenigen, aber energiſchen Strichen gezeichneten homeriſchen Bildern die Wortfülle und mit der Breite die Trivialität des Gedankens und die Mangelhaftigkeit des Ausdrucks auf: der durch die Luft hinabfliegende Stein läuft zugleich, und warum er in dieſem Bilde das Beiwort „frech“ hat, bleibt unerfindlich, wenn man nicht annimmt, daß hier eine Erinnerung an den „frechen“ Stein in der Odyſſee vorſchwebte, der dem Siſyphos immer wieder aus den Händen entrollte (11, 598). Das Gemeinſame in Bild und Sache iſt das Drohende. Aber wie ſchwächlich iſt das Drohende des Hektor, d. h. das Ausſehen, er könne bis zum Meere dringen, — wenn er doch ſehr bald Halt macht gegen die andringenden Achaier! Der Nachdichter zeigt hohles, unwahres Pathos. — Die ſtandhaltenden Achaier werden mit Wolken verglichen, welche Zeus bei Windſtille auf die Berge unbeweglich ſtellt,

„ſolange ſchläft die Kraft des Nordwindes und der andern ſtürmiſchen Winde, welche das ſchattige Gewölk mit lautem Blaſen wehend zerſtreut“ (5, 522 ff.). Auch hier wieder in der Ausführung des Gleichniſſes Breite und Trivialität, das Gleichnis ſelbſt iſt aber mißlungen, da Gewölk das Standhalten am wenigſten anſchaulich machen kann. — Der von Athene und Diomedes getroffene Ares entflieht nach dem Olympos; die Art ſeines Rückzuges wird durch folgendes Gleichnis dargeſtellt: „Wie aus Wolken ſich finſteres Dunkel zeigt infolge der Hitze, wenn böswehender Wind ſich erhebt, ſo zeigte ſich dem Tydiden Diomedes der eherne Ares, wie er zugleich mit Gewölk zum breiten Himmel emporſtieg“ (5, 864 ff.). Der Vorgang iſt dunkel und unklar und das Gleichnis ebenſo. — Für die Schnelligkeit des Geſpanns der Here und Athene dient folgendes Gleichnis: „Wie weit ein auf der Warte ſitzender Mann hinausblickend auf das dunkle Meer in nebelhafter Ferne mit den Augen ſchaut, über eine ſolche Strecke hin ſpringen die Götterroſſe“ (5, 770 ff.). Der Gedanke und der Ausdruck iſt wiederum unverſtändlich und das Gleichnis nichtsſagend: die Schnelligkeit wird gemeſſen nach der Schärfe des Auges! (vgl. S. 51 ff.). — Hektor tötet den Gorgythion: „Wie nach der andern Seite ſein Haupt der Mohn wirft, der im Garten ſteht, beſchwert vom Samen und Frühlingsregen, ſo ſenkte er nach der andern Seite ſein Haupt, vom Helme beſchwert“ (8, 306 ff.). Hier zeigt ſich kleinlich und empfindſam die Phantaſie des Nachdichters. Ebenſo iſt dies der Fall, wenn die zur Anfeuerung der Achaier auf das Schlachtfeld kommenden Göttinnen Here und Athene in ihrem Gange mit ſchüchternen Tauben (5, 778) und Teukros, der jedesmal, wenn er geſchoſſen hat, hinter Aias' Schild ſeine Zuflucht nimmt (übrigens eine mehr als drollige Vorſtellung!), mit einem Kinde verglichen wird, das ſich unter den Schutz ſeiner Mutter flüchtet (8, 268 ff.)! — Überall fehlt es dem Nachdichter an der ruhigen Sammlung, an der klaren Anſchauung, an der Kraft der Erfindung, an dem treffenden Ausdrucke; er iſt in der Ausführung breit, ſchwülſtig, er liebt hohles Pathos und iſt kleinlich, von ſüßlicher Anempfindung.

Unſäglich iſt die Armut der Nachdichter in der Erfindung. Immer wieder und wieder kommen dieſelben Wendungen und Verwundungen, und wüſt ertönt das Schlachtengeraſſel im Gegenſatze zu den großen Schlachtengemälden des echten Dichters im 11., 16., 22. Geſange. Fort und fort heißt es: ein „unermeßlicher Kriegslärm erhob ſich", der klare Vorſtellung, Anſchaulichkeit der Situation verwehrt. Ja, die Nachdichter machen auch untereinander Anleihe und ſchalten ſo mit fremdem Eigentume ſchlechterer Güte, indem ſie abſichtlich umändern, um ihre eigene Selbſtändigkeit ins Licht zu ſtellen. Im 16. und 17. Geſange wird eine geſchleuderte Lanze von einem Krieger dadurch vermieden, daß er ſich niederbückt; die Lanze fährt über ihn fort in die Erde hinein, und die Macht des Wurfes äußert ſich noch in dem ſtark nachzitternden Schaftende des im Boden feſtſteckenden Speeres: „dann erſt ließ nach ſeine Kraft der gewaltige Ares" (16, 610 ff. = 17, 526 ff.). Im 13. Geſange klügelt ein Nachdichter ſich folgende Vorſtellung aus: ein Held iſt gefallen, die Lanze hat gerade ſein Herz getroffen und iſt darin ſtecken geblieben; nun ſetzt ſogar das bebende, zuckende Herz das Schaftende in Bewegung, „dann erſt ließ nach ſeine Kraft der gewaltige Ares" (442 f.)! Hier hat das Selbſtändigſeinwollen, das Streben nach neuer Erfindung Unſinn erzeugt.

Während uns die Reden der Homeriſchen Dichtung einen Strom herrlichſten Menſchenlebens bringen und den Zauber der Dichtung ausmachen, zeichnen ſich die Reden der Nachdichter durch die geſchwätzigſte Redſeligkeit, durch den völligen Mangel an wahrer Empfindung aus: Reden, wie ſie Sarpedon (im 12. Geſange), Idomeneus und Meriones (im 13. Geſange), Achilleus und Aineias (im 20. Geſange) halten, leiſten in ermüdendſter Weitſchweifigkeit und Leere wohl das Äußerſte: was wir hier hören, iſt Wortgekram, nüchtern und zugleich übertrieben, das jeden Fortſchritt der Handlung unmöglich macht.

Beſonders lieben die Nachdichter das Feld der Beſchreibung; auf dieſem Gebiete fühlen ſie ſich wohl, bei der reich ausgebildeten Sprache und bei der Macht der überkommenen epiſchen Technik geben ſie hier das Beſte ihres

Könnens. So ſind einige Glanzſtücke entſtanden wie die Meeresfahrt des Poſeidon im Eingange des 13. Geſanges und einzelne Szenen des 14. Geſanges oder der Eingang des 20., wenngleich man auch hier noch berechtigt iſt zu fragen, wieviel daran wirklich eigenes Gut iſt. Aber trotz alledem verraten ſie innerhalb der Homeriſchen Dichtung ihre geſonderte Exiſtenz und die Reflexion als den Boden ihrer Entſtehung. Alle dieſe Beſchreibungen ſind nur um ihrer ſelbſt willen da, prächtig ausſtaffierte Stücke, die den Gang der Handlung nicht fördern; ſie gleichen ſchimmernden, glänzenden Seifenblaſen, die zerplatzend in Waſſerdunſt ſich auflöſen.

Ihr völliges Unvermögen zeigen die Nachdichter in der Erzählung. Erzählt Homer das Einfachſte wie das Schwierigſte mit natürlichem Fluſſe, ſo rücken jene bei dem Mangel an Gedanken, dem Ungeſchicke des Ausdrucks nicht von der Stelle und berichten das Einfachſte mit falſchem Pathos. Leicht, gefällig und immer klar iſt Homers Satzbildung; ſeine Rede, nur von Hörenden vernommen, hatte den entſprechenden Fluß gewonnen. Von einer periodiſchen Durchbildung und Geſchloſſenheit eines Satzgefüges, welches das logiſch Untergeordnete auch ſchon in äußerer Form andeutet, konnte noch keine Rede ſein; nach guter Erzählerart reihen ſich die Satzglieder kurz in freiem Fluſſe aneinander unter dem alles leitenden Geſetze der Anſchaulichkeit und Verſtändlichkeit für das ſinnlich aufnehmende Ohr; wo der Verſuch zur einfachen Periode gewagt wird, ſchnell ſpringt die Erzählung, das feſſelnde logiſche Band aufgebend, in die ſelbſtändige Form der Hauptſätze über: alle dieſe wunderbaren Schönheiten der ſo natürlich geſchürzten und wieder ſo inſtinktiv künſtleriſch gerichteten Rede vermag nur das Original dem Kundigen zu bieten, die Überſetzung läßt davon den Leſer nicht das mindeſte ahnen. Für dieſen Reiz der frei ſich bewegenden homeriſchen Rede haben die Nachdichter nur ſelten noch rechtes Verſtändnis; ſchwerfällig und ungeſchickt, undurchſichtig und unverſtändlich geht ihre Rede einher, und ſchon treten wahre Ungetüme von langen Satzfügungen auf. Iſt Homer die Quelle, deren durchſichtiges Waſſer den Blick bis

auf den Grund dringen läßt, so ist der Nachdichter Rede oft wie ein Gebüsch, durch das man sich den Weg erst zu bahnen hat. Vor allem ist störend und hemmend die oft nichtssagende Fülle und Breite des Ausdrucks, die prosaische Nüchternheit im rhythmischen Gange des Verses. Auf den negativen Ausdruck folgt aus keinem anderen Grunde als aus der Vorliebe für Fülle oft noch der positive nach, oder gleichbedeutende Ausdrücke werden aus demselben Bestreben gehäuft, wie wenn z. B. die Troer genannt werden „zusammenlärmend, zusammentobend" (13, 41), übrigens ganz vereinzelte Ausdrücke, die der Nachdichter noch gebraucht hat, um originell zu erscheinen. Welch ein anderer Grund als das Verlangen, den Vers zu füllen, kann einen Dichter sprechen lassen: „Leicht erkannte ich beim Fortgehen des Gottes hinter ihm die Spuren der Füße und auch der Waden" (13, 71) oder „wenn du es willst, wirst du finden auch einundzwanzig der Lanzen" (13, 60)? Prosa atmet auch ein Vers wie: „Denn haben werden sie alle die wohlumschienten Achaier" (13, 51), was soviel bedeutet als „keiner von ihnen wird den Achaiern entgehen". Ebendahin gehört es, wenn jemand so laut schreit, „wie schrieen neun Tausende oder der Tausende zehne" (14, 148 = 5, 860). Wie hier mit der Unklarheit die Übertreibung sich verbindet, so ist diese überhaupt bei den Nachdichtern beliebt. Im 13. Gesange scheut sich der Dichter nicht, einen Verwundeten mehreren „Ärzten" zur Pflege zu übergeben (213). Trivialitäten wie „Teukros hätte den Kampf bei den Schiffen beendet, wenn er dem Hektor das Leben genommen hätte" (15, 469 ff.), begegnen dem aufmerksam gewordenen Leser häufig. Das Denken scheint oft den Nachdichtern abhanden gekommen zu sein, wie wenn sie z. B. Leichen fallen lassen; sie sind eben nicht innerlich bei ihrer Arbeit tätig, sondern machen nur Verse, Worte an Worte reihend und so nehmen sie auch keinen Anstand, wie folgt, zu dichten: im 13. Gesange bringt Teukros vor, um einem Gefallenen die Waffen zu nehmen (182); einen Vers darauf zielt auf den Vordringenden Hektor mit glänzender Lanze; fünf Verse weiter bringt wieder Hektor vor, um einem

Getöteten einen an den Schläfen wohlanliegenden Helm vom Haupte zu nehmen; zwei Verse weiter langt wieder Aias nach dem Vordringenden mit funkelnder Lanze! Armseligkeit und Phrase erweisen sich als Gemeingut der Nachdichter.

Wer auch über die Breite und Leere noch hinwegkommt, erschrickt doch vor der Entartung des Ausdrucks. Der eintretenden Here kommt z. B. Themis mit einem Pokale zur Begrüßung entgegen „gelaufen" (15, 88). So zieht auch jemand den Speer nicht aus dem Schenkel, sondern stößt ihn heraus (5, 694), und Athene, welche statt des Sthenelos den Kampfwagen des Diomedes besteigen will, „stößt ihn vom Wagen auf die Erde" (5, 835). Es klingt wie ein Witz, wenn von einem Gefallenen versichert wird, „von ihm näherte sich viel eher der Kopf, der Mund und die Nase dem Erdboden als die Wade und die Kniee beim Fallen" (15, 467, 468), und der Hohn, den Pulydamas einem Getöteten noch nachsendet, ist gemein genug: „Der beherbergt die Lanze in seinem Leibe, und auf sie gestützt, denke ich, wird er in den Hades hineingehen" (14, 456 f.)! Was aber die Sprache an Vulgärem leisten kann, zeigen die Götterreden im 21. Gesange. Sogar eine völlige Vernachlässigung der epischen Technik ist wahrzunehmen. Eine Menge von Wendungen in einer gewissen typisch feierlichen Form gehört der epischen Stilart an. Z. B. statt einfach zu sagen: „ihm erwiderte Athene oder Agamemnon oder Achilleus" heißt es stets in der volleren Form: „ihm erwiderte hierauf die strahlenäugige Göttin Athene" oder „ihm entgegnet hierauf Agamemnon, der Männergebieter" oder „ihm entgegnet hierauf der göttliche, schnelle Achilleus" oder „so nun sprach er zu ihr, die geflügelten Worte verkündend": immer ist ein voller Vers für diese Eingangsformel bestimmt. Manche Nachdichter haben für diese feierliche Wendung kein Verständnis mehr, wenn sie z. B. mitten im Verse in einer verkürzten Form beginnen (13, 215; 15, 127) oder ohne jede Ankündigung mitten im Verse einen reden lassen (13, 823). Am Schlusse einer Rede folgt sehr häufig die Formel „so sprach er"; das „so" weist stets auf die gehaltene Rede zurück; wenn es einmal heißt: „so sprach er" mit Bezug

auf die erſt zu haltende Rede, ſo iſt dies offenbar gegen den epiſchen Sprachgebrauch (17, 420), desgleichen wenn es ganz kurz heißt bei der Ankündigung der Rede: „ſie ſprach“ (19, 120).

Das in dieſem Kapitel zur Charakteriſtik der Nachdichter in allgemeinen Zügen Mitgeteilte gilt vorzugsweiſe von den erweiternden Eindichtungen der „Ilias“; es ſoll jedoch ſchon hier nicht verſchwiegen werden, daß in den ſelbſtändigen Einlagen, die der erſte Teil der Dichtung in ſich aufgenommen hat, uns vielfach auch recht poetiſche Stücke erhalten ſind.

Zweiter Teil.

Über einen Dichter reden oder ſchreiben iſt nie mehr als ein Herumgehen um das Unausſprechliche.

W. v. Humboldt, Geſamm. Werke II 235.

Erſter Geſang.

„So denn ehre du ihn, Olympier, Ordner der Welt, Zeus!
Gib den Troern ſo lange den Sieg, bis daß die Achaier
Meinen Sohn mir geehrt und hoch mit Ehre verherrlicht.“ (508 ff.)

Die erſten 7 Verſe bilden den „Eingang“, welcher das Thema für das ganze Gedicht angibt: danach handelt dieſer von dem verderblichen Zorne des Peliden Achilleus. Der „Eingang“ ſoll keine Inhaltsangabe ſein, die das Intereſſe für den Gang des Gedichtes vorwegnimmt; ſo nennt er in gedrungener Kürze auch hier nur den Hauptheldeu und ſpannt den Hörer, indem in wenigen energiſchen Zügen die verderblichen Folgen angedeutet werden, die ſich für das Volk an den Zorn des Helden knüpfen. Die Quelle dieſes Zornes iſt der Streit zweier Könige, des Atriden Agamemnon, des Herrſchers der Männer, mit dem göttlichen Achilleus: aber der Streit mit ſeinen verderblichen Folgen für die Achaier iſt verhängt nach Zeus' Willen, nach dem auch das Weh hier auf Erden wohlgeordnet iſt als menſchliches Los. Die wenigen inhaltſchweren Zeilen deuten an, wie die Luft hier auf Erden gleichſam mit elektriſcher Strömung gefüllt iſt: ein Funke vermag hier die Entladung herbeizuführen!

Nicht ein großes Ereignis iſt es, von dem die Handlung des Gedichtes ſeinen Ausgang nimmt, ein einfacher, unbedeutender Anlaß erzeugt unabſehbares Leiden, wie er im Lager- und Kriegsleben täglich möglich war, die Losbittung einer Gefangenen durch den eigenen Vater, einen Prieſter des Apollon: aber die Dinge ſind reif zur folgenſchwerſten

Verwicklung, sie bedürfen nur eines geringfügigen Anlasses, um schweres Verhängnis über die Kriegführenden zu bringen.

Bewundernswert ist es, wie der Dichter mit wenigen, energischen Schritten den Hörer rasch mitten in die Wogen der Handlung führt, in die Volksversammlung, in welcher der mächtigste und der gewaltigste Held der Achaier einander gegenübertreten, um sich zum Unheile des Volkes zu messen. Mit verhaltenem Atem wie die versammelten Achaier hören auch wir mit an das gewaltige Wortgefecht, mit dem hüben und drüben zwei für ihren Wert und ihre Stellung eintretende Männer streiten: wie in der Natur und bei den Menschen bange Schwüle zwischen den einzelnen Schlägen eines sich furchtbar entladenden Gewitters herrscht, so hier im Gedichte zwischen Rede und Gegenrede der kämpfenden Männer.

Mit wenigen Strichen sind diese beiden in ihrem Wesen gezeichnet: hier der Oberkönig leicht gereizt, wo selbstische Interessen gestreift werden, maßlos sich vergehend auch gegen des Priesters heilige Würde, ohne geschärftes Gewissen fähig, furchtbares Leiden des Volkes ruhig und ohne Versuch einer Abhilfe mitanzusehen; dort ein jugendlicher Mann voll Mitgefühls für die Seinigen, in edler Aufwallung seines Mitleidens zu selbständigem Vorgange durch Berufung einer allgemeinen Versammlung entschlossen und für die Ermittelung der Quelle der Pest bereit, gegen jedermann seinen Schutz zu gewähren, auch gegen den Oberkönig selbst. Der Keim ist damit schon für einen vorhandenen Konflikt gegeben: die entschlossene Energie eines großartig angelegten Untergebenen stößt zusammen mit der nicht auf persönlichem Eigenwert beruhenden Oberherrlichkeit.

Die großartig aufgebaute Volksversammlung vollzieht sich in drei Stadien, den Vorbereitungen zum Streite (59—120), dem Streite selbst (121—284) und dem Abschlusse (285—305). Im ersten Teile heben sich heraus die entscheidenden Wendungen nach der ersten Rede des Achilleus und der zweiten Rede des Priesters Kalchas, die sich auch äußerlich markieren durch die gleichen Übergänge: „So sprach er, dann setzte er sich; es erhob sich aber“ (68 = 101); man fühlt hier nach,

wie die eintretende Pauſe auf Folgenſchweres ſpannt. Aus der Zaghaftigkeit und Scheu, mit der der Prieſter Kalchas von dem Oberkönige ſpricht, wird man ſchon auf den ernſten Kampf mit dieſem Herrſcher vorbereitet und empfindet, wie vorſichtig man überhaupt ſich ihm nahte. Die Schlußrede eines jeden Teiles leitet zugleich zum nächſten hinüber, ſeine Entſtehung veranlaſſend. Das in Achilleus' edler Seele zündende Wort des Agamemnon war deſſen ſelbſtiſches Verlangen, für die Chriſeïs, auf die er nur durch die Not gezwungen Verzicht leiſten will, eine andere Gefangene als ausgleichendes Ehrengeſchenk zu erhalten, dazu noch mit dem herriſch zum Ausdrucke gebrachten Befehle: „Sofort beſchaffet mir ein Ehrengeſchenk!" (118.) Damit hebt der eigentliche Streit an, der in zwei Akte zerfällt, die jedesmal durch das Eingreifen einer dritten Perſönlichkeit ſich gliedern, zuerſt durch die Göttin Athene, dann durch den weiſen Neſtor.

Meiſterhaft iſt es und verrät den Kenner des menſchlichen Herzens, wie der Streit aus dem Funken aufblitzt und ſchnell zur Flamme emporlodert, vollendet iſt die plaſtiſche Darſtellung der Streitenden ſelbſt: das ſtürmiſche, über das Unedle empört aufwallende Herz reißt den im Grunde ſeinen Gegner doch fürchtenden und ihm nicht gewachſenen Agamemnon zu maßloſem, unbeſonnenem Schritte fort. Die ſchnöde, des Opfers nicht fähige Selbſtſucht des Oberkönigs entflammt den Jüngling zum Unmute über deſſen niedrige Habſucht, den er in den Gegenſätzen zuſammenfaßt: „Ruhmvollſter Atride — habſüchtigſter von allen" (121); die in Leidenſchaft ausgeſtoßene Drohung Agamemnons, einem der Könige das Ehrengeſchenk zu eigener Befriedigung zu nehmen, ſteigert die Entrüſtung des Achilleus über des Gegners Schamloſigkeit, in deſſen Intereſſe doch allein die Könige in den Kampf gezogen ſind: der perſönliche Angriff auf ſeine Ehre, zu dem in unſeliger Verblendung der immer mehr maßlos werdende König ſich hinreißen läßt, treibt Achilleus endlich zum Schwerte (188 ff.). Immer charakteriſtiſch iſt Ton und Färbung der Reden. Achilleus bleibt trotz glühender Leidenſchaft noch maßvoll und geſammelt; wie verſtändig legt er die Unmöglichkeit

dar, augenblicklich ein Ehrengeschenk dem Oberkönige zu beschaffen (123 ff.), wie ruhig entwickelt er die Uneigennützigkeit der achaiischen Fürsten, um Agamemnon zur Einsicht, was er ihnen schulde, zu bringen! Dabei klingt, wo der Gedanke an Heimkehr auftaucht, schon leise ein Ton der Wehmut an, der in seiner großen Rede des 9. Gesanges zu mächtigen, lauten Akkorden anschwillt. Bei Agamemnon geht neben der des Maßes entbehrenden, in abgerissenen Sätzen sich äußernden (vgl. 134 ff.) Leidenschaft ein von Schwäche zeugendes Einlenken her und verrät die zwiespältige Natur, die bei äußerer Macht innerer, nachdrücklicher Kraft entbehrt. Nach der übereilten Drohung, sich das Ehrengeschenk selbst nehmen zu wollen, ist er bereit, den Rückzug anzutreten mit der Erklärung: „Doch das werden wir nun auch ein andermal erwägen" (140), wobei er Achilleus eine Aussicht auf Ehre eröffnet, die ihm mit der Versöhnung des Apollon durch Heimführung der Chryseïs zufallen soll (144 ff.): für jeden anderen wäre hiermit vielleicht der begonnene Streit beigelegt, eine Natur wie die des Achilleus war damit nicht zu gewinnen. Aus dem Vernommenen hörte er nur die Drohung; so nimmt er mit: „O in Schamlosigkeit Gehüllter, Listiggesinnter!" (149) die Fehde wieder auf, so daß jetzt Agamemnon, um den Gegner seine Überlegenheit fühlen zu lassen, zur entschiedenen Erklärung schreitet, er werde ihm sein Ehrengeschenk, die Briseïs entreißen: man hört hier heraus, wie die verhaltene Leidenschaft in den fest und bestimmt herausgestoßenen Satzgliedern wächst und mit ihr das Bewußtsein der königlichen Oberhoheit (vgl. bes. 182 ff.). Damit ist der Höhepunkt des Streites erreicht, indem Achilleus zur Sühne für seine angetastete Ehre zum Schwerte greift; aber die Leidenschaft, die das Äußerste wagt, zeigt deutlich den Adel der Seele, indem sie sich selbst besinnt: das Gespräch mit Athene, die nur ihm sichtbar erscheint, erweist seinen gottesfürchtigen Sinn (218) und seine Anerkennung der durch die Ordnung gesteckten Grenze. Von der beabsichtigten frevlen Tat kehrt er zum leidenschaftlichen Worte wieder zurück, und wenn auch bereit, sich zu fügen, findet er in bewußtem Stolze den stärkenden

Trost für die erfahrene Kränkung, daß des Achilleus Wert (so nennt er sich selbst hier mit seinem eigenen Namen 240) schon alle Achaier in der Not erkennen werden, wenn Agamemnon seine Ohnmacht ausweisen würde: der Streit, der sich um den Besitz eines Mädchens erhoben hatte, ist bereits ausgewachsen zum Kampfe für die eigene Ehre und der Achaier Geschick.

Die beiden Streitenden haben jeder das letzte Wort gesprochen: eine Pause entsteht. Hier tritt als Vertreter des Volkes der greise Nestor ein, um die in Feindschaft Gegenüberstehenden zu versöhnen. Wie Öl, in die brandenden Wogen gegossen, beschwichtigend wirkt, so einschmeichelnd tönen die Worte, mit denen seine Vermittlung anhebt, doch so klug er auch spricht und so geschickt er auch von Agamemnon zu Achilleus, von diesem zu jenem zurück die Rede hinlenkt, jedem das Schickliche zu sagen weiß und so zur Besonnenheit mahnt, seine warnende Stimme verhallt erfolglos, da Agamemnon in rechthaberischer Verblendung Nestor auf seiner Seite wähnt und, wie es leidenschaftlicher Menschen Art ist, nur den Vorwurf heraushört, den Nestor dem Achilleus macht; indem er diesem in falscher Deutung und leidenschaftlich pointierter Sprache (vgl. das viermalige Variieren des einen Gedankens 287 ff.) eine verletzende Schärfe gibt, bleibt Achilleus nichts anderes übrig, als nunmehr sein Recht zu wahren und die Grenze für Agamemnons Macht zu ziehen; doch vor der Oberhoheit beugt er sich, indem er zur Herausgabe seines Ehrengeschenkes sich bereit erklärt; so ist er unter dem Einflusse Nestors zur weiteren Herrschaft über sich gelangt.

Was von Handlungen der Gesang noch bringt, steht mit dem großen Vorgange in der Versammlung in innigstem Zusammenhange. Die in Aussicht gestellte Entreißung der Briseïs erfolgt sofort (317 ff.); sie zeigt den in Verblendung verharrenden König, der durch die unkönigliche Form des Auftrags an die Herolde sich völlig der königlichen Würde entäußert; sie gibt dem Achilleus Gelegenheit, in dem freundlichen Empfange der Herolde, in der bereitwilligen

Herausgabe der Briſeïs ſeine höhere Natur zu offenbaren (304 ff.).

Zwei Szenen folgen hierauf, die eine (346—420) ſpielt am Strande des einſamen, unabſehbaren Meeres, die andere auf dem ſtrahlenden Olympos (437—611). Dort klagt der Sohn, der noch ſoeben die königliche Ruhe bewahrt hat, der göttlichen Mutter in erſchütternder Weiſe ſein Leid, um von ihr Troſt zu empfangen: die liebende Mutter erweiſt ſich als die rechte Tröſterin, die nicht den Schmerz wegredet, ſondern ihr eigenes Weh bei dem Anblicke des herrlichen Sohnes ausſpricht; was ſie jedoch zu tun vermag, verheißt ſie; und wie es ſo in dem Herzen der Mutter und des Sohnes auf- und abwogt, ſo gibt die ſtimmungsvolle Begleitung das immer rauſchende, nimmer raſtende Meer.

Die zweite Szene bietet zwei aufeinander folgende Bilder. Im erſten ſitzt Zeus einſam auf der höchſten Kuppel des Olympos und erwägt die Geſchicke der Menſchen. Sicherlich ſind ſeine Gedanken auch bei dem ausgebrochenen folgenſchweren Zwiſte des Königs; ſo mag er auch nicht ſogleich die bittende Thetis erhören, doch gibt er ſchließlich, da bei der geſchaffenen Lage eine Sühne erforderlich iſt, der klagenden Mutter verheißende Zuſage.

Das zweite Bild führt uns in die Götterverſammlung ſelbſt ein. Der Dichter, der ſich ſeine Götter nur in menſchlicher Geſtalt zu denken vermag, zeichnet ſie ſo auch, wo er uns ſozuſagen in ihr eigenes Heim führt; nur ſind die Züge, wie es für Götter ſich geziemt, nur noch großartiger, gewaltiger, faſt grotesker. Bewundernswert iſt ſeine Kunſt, mit der er die ſo leidenſchaftlich anhebende und ſich fortſpinnende Szene in lauter Heiterkeit und Licht auflöſt, wie es auch nur auf des Olympos Höhen herrſchen kann, die das Spiel Apollons und der Muſen Geſang verklärt. Wo wie hier die Götter ſich „intim“ geben, da legen ſie die hohe Göttlichkeit auch ab, die ſie dann umfließt, wenn ſie die Welt regieren und die Ordnung darin aufrechterhalten. Menſchliche Luft weht durch den hohen Götterſaal in der Familienſzene zwiſchen Zeus und der Here, der das urkomiſche

Eingreifen des Sohnes den friedlichen Ausgang bereitet: daß Hephaistos die Worte seines Vaters, mit denen er der Thetis gegenüber auf kommenden Sturm hinwies (518), nun, da dieser losgebrochen ist, unwissentlich wiederholt (573), wirkt inmitten des Streites besonders erheiternd (656 f.). Übrigens ist Here als Freundin der Achaier und besonders des Achilleus, wie sie sich als solche soeben durch die Entsendung der Athene (208 ff.) gezeigt hat, im Grunde nicht gegen eine Ehrung des gekränkten Achilleus, wenn auch der temperamentvollen Frau die weitere Hinausschiebung von Trojas Schicksal nicht willkommen sein mag: was sie hier Zeus gegenüber das Wort hat nehmen lassen, fließt aus echter Frauen Art, die nicht Nebenbuhlerschaft und Begünstigung der Interessen einer anderen Frau dulden mag, wenn dadurch die eigenen gestört werden können.

Der 1. Gesang gibt die Grundlage für die weitere Entwicklung der Handlung, welche zu leiten Zeus selbst in die Hand genommen hat. Der Dichter hat seinerseits alles getan, so daß es nicht fraglich bleibt, auf wessen Seite er steht; Achilleus ist der Held, mit dem er empfindet, das Kind seiner dichterischen Phantasie: wenn dieser auch durch die Größe und Selbständigkeit seiner Natur für Charaktere wie Agamemnon etwas Herausforderndes bot, so trägt doch die Schuld in der Verkennung des „Besten der Achaier" und der Herbeiführung des Konflikts Agamemnon allein. Der Dichter läßt dies keinen anderen als die Göttin Athene bestätigen, die zu Achilleus mit der Mahnung tritt, sich zurückzuhalten; für den an ihm verübten „Frevel" werde er noch dreimal mehr herrliche Geschenke empfangen (213 f.). Auch die Versammlung, durch den alten Nestor vertreten, mißt dem Agamemnon die Schuld bei, die jener trotz seiner feinen Weise und bei aller Hochachtung vor der königlichen Würde durchblicken läßt; später, als der Gang der Dinge den Wert des Achilleus und des Agamemnon Verfehlung ins Licht gestellt hat, spricht er dem Ernste der Lage gemäß es offen heraus: „Daß du das Mädchen Briseïs aus dem Zelte des zürnenden Achilleus hast fortführen lassen, war nicht nach unserem Sinn" (9, 107 f.). Wenn

das Geſchick ſpäter trotz Zeus' Zuſage, den Achilleus zu ehren, dieſem den größten Schmerz zu tragen auferlegt, Agamemnon, den Schuldigen, äußerlich ungeſtraft davonkommen läßt, ſo iſt dies von der weiteren Verkettung der Ereigniſſe abhängig, deren Fortbildung mit Achilleus' Charakter in engſtem Zuſammenhange ſteht.

Meiſterhaft in ſeinem künſtleriſchen Aufbau, in der Entwicklung der Leidenſchaften, in der Zeichnung der Charaktere, iſt der erſte Geſang es in noch höherem Grade als Einleitung für die ganze Dichtung. Alle Fäden zum Verſtändnis des Folgenden ſind hier gelegt, die beiden Könige in ihrem Weſen beſtimmt und ſicher gezeichnet, alle Perſönlichkeiten, die berufen ſind, in der Dichtung eine Rolle zu ſpielen, treten auf, auch Hektor als das Werkzeug in der Hand des Geſchickes, wird angedeutet. Wie dieſer Geſang uns ſchildert die Welt hier unten mit der Verſchuldung der dem leidenſchaftlichen Zuge des Herzens folgenden Menſchen, ſo führt er uns auch in den Götterhimmel und zeigt, wie die einzelnen Götter an dem Geſchicke der Menſchen teilnehmen, und wie droben der in Einſamkeit thronende Zeus waltet.

Die Art der Erzählung ſelbſt zeigt höchſtes dichteriſches Vermögen; der Fluß und die Kraft in dem Geſange geben den gewiſſen Maßſtab zur Beurteilung homeriſcher Stilart. Nirgends finden wir Verweilen bei einer Schilderung; wo ſie notwendig iſt, da wird ſie in wenigen Sätzen aufs anſchaulichſte erledigt. Mit drei Verſen iſt der Plan zur Berufung einer Volksverſammlung ausgeführt (53, 54, 57); hier, wo die Not ſchnelles Handeln fordert, hält ſich der Dichter nicht auf, deren Zuſtandekommen, das Herbeiſtrömen der Maſſen, die beweglichen Gruppen zu ſchildern, ſofort geht er auf ſein Ziel los, die beiden die Handlung beſtimmenden Helden in ihrem Charakter zu zeichnen, ſo daß alles übrige, auch die Verſammelten ſelbſt zurücktreten. Das iſt künſtleriſche Reinheit der Zeichnung. Die ungeſuchte, überraſchende Schilderung der Bedeutung eines Zepters (243 ff.), die Entſendung des Odyſſeus zur Heimführung der Chryſëis (308—311), die Sühnung des Heeres von der Befleckung durch die Peſt

(312—317) sind Muster energischer Erzählung. Schlag auf Schlag folgen die Handlungen aufeinander mit den einfachsten und leichtesten Übergängen.

Überreich ist der Gesang an plastischen Szenen und beweist im Eingange hellenischen Schaffens die vorwiegend plastische Begabung des Volkes. Der am Ufer des Meeres zu seinem Gott betende Priester, das scheue Auftreten der Herolde vor Achilleus' Zelt, der einsam am Strande sitzende, in Sehnsucht nach der tröstenden mütterlichen Liebe die Hände ausbreitende Achilleus, die ihr Kind liebevoll streichelnde Mutter, die nach Mutterart teilnehmend Bekanntes sich sagen läßt, um des Sohnes Herz von dem Drückenden zu entlasten, die als Hilfeflehende vor Zeus knieende Thetis, der in erhabener Größe zusagende Göttervater, der der Mutter beweglich zusprechende Hephaistos: das sind plastische Gestalten und vollendete Gruppen. Selbst in kurzen Andeutungen liegen fruchtbare Keime für den Bildhauer und Maler. Welch ein geniales, poetisches Gemälde in der Szene des vom Olympos herabsteigenden und seinen Priester an den Achaiern rächenden Gottes vorliegt, ist dem Leser von Lessings Laokoon bekannt. Wie selbst ein seelischer Vorgang plastisch sich uns darstellt, zeigt die Einkehr des Achilleus zur Besonnenheit; daß hier der Dichter über die Gestalt, in der Athene dem Peliden erscheint und ihm nur allein sichtbar wird, kein Wort verliert, verrät nicht „ziemlich späte Erfindung", sondern erweist vielmehr die religiöse Welt des Dichters. — Ebensowenig ist es zu verstehen, was jüngst von beachtenswerter Stelle aus behauptet ist: „Das Niederschlagen des Gegners ist das einzige, was dem Charakter des Helden angemessen ist. Dieser Zug der Heldenhaftigkeit, welcher das Schwert nicht wieder in die Scheide stecken darf, ist erhalten und gerettet durch das Erscheinen der Athene. So zeigt uns diese Szene den Dichter auf der höchsten Höhe feinster psychologischer Kunst — daneben erkennen wir eine reizende Naivität darin, daß er sich so leicht zu helfen weiß, um seinen glücklichen Gedanken in die Tat umzusetzen". Achilleus ist doch nicht zu trennen vom Dichter, dessen geistiges Kind er ja ist, ohne den er keine

Existenz haben würde. Der Dichter mußte seinen Helden, wenn er der Achilleus war, wie er ihn sich dichtete, von flammender Leidenschaft zur Besonnenheit sich entwickeln lassen, wie es eben geschieht; er führte durchaus nicht die Göttin neu ein, sondern nahm sie aus seiner religiösen Überzeugung und zugleich aus seiner plastisch gestaltenden Kunst, mit der er innere Vorgänge für seine Hörer zu gestalten weiß; Achilleus ist auch durchaus nicht „resigniert", wenn er die Verse 216—8 spricht, sondern von der aufflammenden Leidenschaft allmählich wieder zur Besonnenheit zurückgekehrt: aus solcher Stimmung kommen seine Worte. Völlig verkehrt ist es freilich, wenn von anderer Seite behauptet ist, „Achill erschien jetzt als die höherstehende, den Göttern verwandte Natur"; das ist an sich unrichtig, es spricht sich aber darin eine Verstiegenheit aus, die mit der homerischen Welt nichts mehr zu tun hat.

Nur eine Szene fällt durch ihre Stilart aus dem großen epischen Charakter des ersten Gesanges und stört durch die Breite der Darstellung im Vergleiche zu der sonst so energisch fortschreitenden Handlung des Gesanges, das Opfer in Chryse (430—487). Das Wesentliche, die Versöhnung des erzürnten Gottes, wird in wenigen inhaltsleeren Worten abgemacht, dagegen nebensächliches Detail, das Anlanden des Schiffes, die Schlachtung des Opfertieres, die Vorbereitung des Opfers, das Mahl, die Meeresfahrt, das Einlaufen in den Hafen, Momente, die für den eigentlichen Vorgang der Entsendung des Odysseus völlig unwesentlich sind, werden in breitester Darlegung geschildert: dies weist den Dichter dieser Szene als ganz verschieden aus von dem, welchem wir den großen Wurf des 1. Gesanges in Plan und Ausführung verdanken. Daß er die Chryseïs zweimal dem Vater „in die Hände legen wollte", beweist sein dichterisches Unvermögen im deutlichsten Lichte (441 und 446). Zudem besteht dieser Einschub mehrfach aus anderswoher entstammenden Versen; man kann ersehen, wie leicht es damals bei dem Reichtume der epischen Sprache war, Stücke zur Füllung einzuschieben.

Die Entstehung dieser Szene findet ihre Erklärung in

dem Anstoß, den jemand daran nahm, daß zwar die Entsendung des Odysseus erzählt wird, aber nicht seine Rückkehr; er empfand nicht die künstlerische Feinheit Homers, Selbstverständliches und Unwesentliches der poetisch gestimmten Phantasie des Hörers zu überlassen und so durch Verschweigen an rechter Stelle nicht in den Fehler nüchterner, aufdringlicher Breite zu verfallen. Homer genügten für seinen Zweck die wenigen Verse, mit denen die Entsendung des Odysseus erzählt wird (308—311); damit hatte die Chryseïs-Episode ihre Aufgabe, die Dinge in Fluß zu bringen, volländig erfüllt und konnte zurücktreten, da Wichtigeres nunmehr den Dichter und Hörer beschäftigte: daß Odysseus nicht in Chryse für immer und auch nicht länger als nötig verbleiben werde, war selbstverständlich und ebenso, daß die Erhörung des Apollon und das Aufhören der Pest gewiß war; der Priester Kalchas hatte ja dies schon von vornherein verkündigt, falls die Achaier dem lieben Vater das schönäugige Mädchen ohne Lösegeld zurückstellten und eine heilige Hekatombe nach Chryse führten (99). Auch das in der Achaier Lager dem Apollo gebrachte Opfer, die Reinigung des Heeres von der Befleckung der Pest (313—317) weisen darauf hin, daß die Erhörung des Gottes mit der Entsendung des Odysseus, mit dem Opfer (315) bereits erfolgt ist.

Auch noch die Naht läßt sich nachweisen, mit der die eingelegte Szene in den Fortgang der Handlung wieder einmündet. Bald nach der Rückkehr des Odysseus heißt es: „Aber als nun *seitdem* die zwölfte Eos kam" (493). Dieses „seitdem" hat in dem Vorausgehenden gar keine Rückbeziehung; es hat überhaupt nur Sinn mit Bezug auf die vor 12 Tagen erfolgte Götterreise zu den Aithiopen, die jedoch hier gar nicht stattgefunden haben kann. Nach der Mitteilung der Thetis von der Abreise des Zeus hätte genau genommen wenigstens die 11. Eos aufgehen müssen, doch die ganze Wendung steht in unauflöslichem Widerspruche mit der vorangehenden Erzählung. Auch die Anfangsnaht für den Einschub ist deutlich erkennbar. Thetis sagt zu ihrem Sohne: „Ich *werde gehen* zum schneeigen Olympos, du aber zürne den Achaiern und

enthalte dich gänzlich des Kampfes. Denn Zeus iſt geſtern zu den Aithiopen gegangen und alle Götter mit ihm; am 12. Tage wird er wieder zum Olympos zurückkehren, und dann werde ich zu Zeus gehen" (423 ff.). Dieſes „denn" (oder auch „nämlich", wenn man das lieber wählen will) iſt völlig unverſtändlich; daß aber ein Dichter zweimal ſagt „ich werde gehen" (420 und 426) und nicht, wenn wirklich Zeus tags vorher weggegangen war, gleich von vornherein ſich ſo ausdrückt: „ich werde gehen nach dem Olympos, wenn Zeus dorthin zurückgekehrt iſt; denn dieſer iſt geſtern für 12 Tage von dort weggegangen, du aber zürne während des weiter den Achaiern", zeugt von einem groben Ungeſchick, das man keinem auch nur einigermaßen gewandten Erzähler, geſchweige denn einem Homer zutrauen darf: hier in dem Zuſatz „denn Zeus uſw." merkt man nur äußerliche Abſicht, beſondere von der Dichtung abliegende Zwecke. Es ſollte für die Erzählung der Chryſeïs-Partie Raum gewonnen werden, ſo wurde, zum Teil auch aus redaktionellen Rückſichten, um wie am Schluſſe, ſo auch ſchon am Anfange zur Übereinſtimmung eine zwölftägige Pauſe zu erhalten, nachträglich ein Zeitraum von 12 Tagen in den Fortgang der Handlung eingeſchoben und ſchlecht durch die ſchlechte Eindichtung ausgefüllt. Dem Nachdichter, der wieder zu Achilleus und Thetis zurückkehren mußte, gehören auch die überleitenden Verſe 488—492 an, in denen er in ungeſchickter Wiederholung des Verſes 429 den Achilleus weiter zürnen, nicht die Volksverſammlung beſuchen, nicht am Kampfe teilnehmen läßt, womit er, ohne ſich deſſen bewußt zu werden, einen Unſinn geſchaffen hat; denn daß irgend eine Volksverſammlung, irgend eine Schlacht ſchon vor dem vom 2. Geſange ab Gemeldeten ſtattgefunden hat, iſt doch unmöglich. Man hat auch den ganzen Einſchub wie dieſe letzten Verſe damit erklären wollen, daß man ſagte, in dieſer längeren Friſt werde dem Achilleus erſt Gelegenheit geboten, ſeinen Zorn zu vertiefen; als ob es deſſen noch bedurfte! Aber die ſachliche Unmöglichkeit der Verſe ſpricht ſchon allein für ſich. Ebenſo ſetzt ſich wieder ohne Bewußtſein der Nachdichter mit der Dichtung in Wider-

spruch, indem Here und Athene durch Homer im Olympos weilen, während nach seiner Veranstaltung schon tags vorher alle Götter den Zeus auf seiner zwölftägigen Reise zu den Aithiopen begleitet haben. Schon hier erkennt man, mit welcher Unbefangenheit die Nachdichter die ursprüngliche Dichtung behandelt haben! Es widerspricht aber auch dem Geist der Dichtung, die im 1. Gesange dargelegte, auf Fortgang drängende Handlung 11 Tage ruhen und den Agamemnon in seinem Vertrauen, auch ohne Achilleus mit Zeus' Hilfe zum Ziele zu gelangen, nichts tun zu lassen.

Nach der ursprünglichen Dichtung ging Thetis sogleich am nächsten Morgen nach der Versammlung zu Zeus, so daß auf 420 die Verse 428, 429 und 497 ff. usw. folgen; am nächsten Tage nimmt nach Zeus' Plane die Handlung ihren Fortgang, wie sie der 2. Gesang erzählt.

Auch der Schluß hat eine kleine Erweiterung erfahren: wenn es heißt „die Götter gingen sich niederzulegen, ein jeder in sein Haus" (506), so muß es auffallen, 609 nochmals zu hören „Zeus aber ging zu seinem Lager", womit Überflüssiges gesagt wird. Der Verfasser der Verse 607—11 wollte einmal des Hephaistos kunstvolle Arbeit erwähnen, vor allem glaubte er so die wiederhergestellte Eintracht des höchsten Götterpaares noch ganz besonders zum Ausdruck gebracht zu haben. Der 1. Gesang hat ursprünglich mit dem Verse 606 geschlossen, darauf folgt dann vortrefflich der 2. Gesang ohne den jetzt vorhandenen Widerspruch, wonach Zeus 1, 611 als schlafend, 2, 2 als nicht schlafend bezeichnet wird. V. 610 ist aus der Odyssee 19, 49 entlehnt. Der Vers 607 bedarf nur einer kleinen Abänderung am Anfange („da nun" statt „die nun").

Wie schon von dem größten Kritiker des Altertums, so sind auch jüngst von bedeutsamer Seite die Verse 1, 366—392 als Einschub erklärt worden; was hier Achilleus seiner Mutter erzähle, müsse ja ihr als Göttin bekannt sein, wie das auch Achilleus selbst Vers 365 annimmt. Wie käme jedoch bei so verstandesmäßiger Erwägung überhaupt Dichtung zustande? Die Mutter Thetis fragt ja den Sohn ausdrücklich nach dem Grunde seiner Klage und bittet ihn, ihr nichts zu verhehlen,

„damit wir beide es wissen“: und trotzdem eine einfache Abfertigung, „daß sie das ja selbst wisse“ — wäre wirklich nicht schön! Auch hier könnte man wohl einwenden, warum fragt sie noch ihren Sohn nach der Ursache seines Kummers, da sie als Göttin dieses auch selbst schon wissen mußte, zumal ja auch der Sohn (V. 365) sagt: „was soll ich dies alles sagen, die du es doch weißt“! Von so rein verstandesmäßigem Boden aus wäre ja weiter nichts nötig gewesen, als daß die alles wissende göttliche Mutter direkt zu Zeus ginge, um ihn zu bitten, die ihrem Kinde widerfahrene Schmach zu rächen; dann aber wären wir gekommen um die herz- und seelenvolle Aussprache zwischen Mutter und Kind. Tief empfunden ist es, daß der Sohn, der übrigens zu seiner Mutter gesagt hatte: „wie soll ich dir dies alles sagen“, womit er nur aussprechen will, wie schwer es ihm wird, sich zu fassen in kurzer Rede, trotz des V. 365 doch anhebt zu erzählen, welcher Schimpf ihm angetan ist: wie er hier das Wichtigste zusammenfaßt und bei allem Schmerz und Schimpf, den sein Gegner ihm angetan hat, die Rede im Beisein der Mutter gewinnt, das ist meisterhaft, das hätte in dieser Feinheit kein Nachdichter bieten können: man fühlt hier, wie die Anwesenheit seiner göttlichen Mutter den beleidigten Helden sein Herz erleichtern läßt. Dieselbe verstandesmäßige Kritik hätte auch die ausführliche Mitteilung von dem Zwist im Olympos (400 ff.) beseitigen müssen, da das, was hier Achilleus seiner Mutter erzählt, ihr ja sehr wohl bekannt sein muß.

Zweiter Gesang.

„Wahrlich nicht frommt der Menge zu herrschen; nur Einer sei Herrscher,
Den zum Könige machte der Sohn des listigen Kronos!“ (204 f.)

Der 2. Gesang eröffnet auf Zeus' Veranstaltung den Beginn der zu Achilleus' Ehrenrettung führenden Handlung mit der Entsendung des Traumes zum Völkerhirten Agamemnon bis zu den unmittelbaren Vorbereitungen zur Schlacht; man hat danach den Anfang der von Zeus zu seinem Zwecke beschlossenen Schlacht sofort zu erwarten. Das ist die äußere Handlung. Die innere ist darauf gerichtet, die Stimmungen der Menge, des gesamten Heeres unter dem großen Eindrucke des gewaltigen Vorganges des 1. Gesanges darzulegen, eine etwa weitergehende Auflehnung gegen die Obermacht mit kräftiger Hand zu unterdrücken, die nach Achilleus' Absage um sich greifende Mut- und Hoffnungslosigkeit zu bannen und die gesamten Kräfte zu einer energischen Aufnahme des Kampfes auch ohne Achilleus zusammenzufassen: der 2. Gesang hat nur von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet seine feste Stellung in dem Plane der Dichtung.

Daß sich die kühne Zuversicht des Agamemnon, die sich bei der weiteren Erreichung seines Zieles auf Zeus' Beistand gestützt hatte (1, 174 f.), in der stillen Einsamkeit der Nacht zu der plastischen Form eines trügerisch gaukelnden Traumbildes gestaltete, daß dieses gerade in der Persönlichkeit des Nestor sich darstellt, der ja dem Agamemnon als sein vermeintlicher Bundesgenosse in dem Streite mit Achilleus galt (vgl. S. 143), das ist psychologisch sehr fein und folgerichtig vom Dichter erfunden. Aber jene Zuversicht kam bei Agamemnon doch nicht aus einem gläubigen, festgeschlossenen, sich seines alleinigen Wertes wohl bewußten Gemüt, sie war in

jenem erregten Augenblicke, wo der „verhaßteſte der Könige“ (1, 171) ihm die Heeresfolge aufſagte, aus verletztem, in Leidenſchaft wallendem Herzen geboren und hatte die innere Unſicherheit des Königs nur übertäubt: Verblendung und Schwäche wohnen bei ihm zuſammen. Danach iſt es verſtändlich, daß er nach der Entzweiung mit Achilleus nicht wie der echte Held vor ſein Volk tritt, der den Ernſt der Sachlage beleuchtet, aber auch mit dem ihn ſelbſt kraftvoll belebenden Mute die Seinigen mit ſich zum frohgemuten Kampfe fortreißt, ſondern in eigener Unſicherheit ſich zunächſt von der Stimmung des Heeres Kenntnis zu ſchaffen ſucht: ſo reift in ihm der Plan, durch den gerade entgegengeſetzten Vorſchlag einer Abfahrt nach Hauſe die Gemüter der Seinigen zu erproben, ein Verfahren, das geeignet iſt, das ganze Weſen des Agamemnon mit einem Schlage zu erhellen. Auch daß er der erſte iſt, den die frühe Eos bereits wach findet, zeigt die Unruhe ſeiner bewegten Seele. — So findet auch das von Zeus geſchickte Traumbild (2, 5 ff.) ſeine volle Erklärung; es iſt keineswegs als eine „ſehr äußerliche Veranlaſſung“ aufzufaſſen, ſondern erwähnt unmittelbar aus Agamemnons zwieſpältigem Weſen, das zwiſchen kühnen Hoffnungen und zaghaften, auch verſchlagenen Wegen ſchwankt: Zeus' Pläne gehen droben ihren ehernen Gang, und nur derjenigen Gedanken bewegen ſich auf demſelben Wege, die ihres Gottes voll ſind.

Der 1. und 2. Geſang, jeder bringt eine Volksverſammlung, und doch wie verſchiedenen Zwecken dient ſie! Dort war ſie berufen, um dem Streite zweier in ihrem Weſen ſich gegenüberſtehenden Männer die Grundlage zu geben: wir vergeſſen dabei unter der Macht der Darſtellung die übrigen Anweſenden (S. 140). Hier findet eine Volksverſammlung ſtatt, in der das Volk als ſolches eine Rolle zu ſpielen hat: ſofort benutzt der Dichter die Gelegenheit, um auch die Maſſe als ſolche, als vielköpfige Menge in ihrem Zuſammenſtrömen, in ihrer Haltung zu ſchildern und durch ſo allgemeine Charakteriſtik auch ein tieferes Verſtändnis der Volksſeele, wie ſie ſich in den Verſammlungen äußert, anzubahnen; in der Erregtheit, mit der das Volk zur Verſammlung eilt, ſpricht

sich die gespannte Erwartung aus, was Agamemnon unter den gegenwärtigen Umständen wohl zu sagen und zu erklären haben werde. So entrollt sich im 2. Gesange vor uns ein farbenprächtiges, reiches Gemälde des Volkes selbst; als Mittel dient das Gleichnis, um das Elementare der Menge durch Hinweise auf das in der Natur näher zu bringen, namentlich durch den so naheliegenden Vergleich mit dem wogenden Meere, über das die Stürme erregend dahinfahren.

Wie die Bienenschwärme aus ihrem Stocke, so kommen die einzelnen Scharen aus Schiffen und Zelten herbei; die dunkle „Rede" (93), das dem Kommenden vorauseilende Gerücht, treibt sie, zur Versammlung zu eilen: es hallt wider der Boden von den Füßen der sich sammelnden, sich drängenden, Platz suchenden, über dies und jenes sich noch vorher besprechenden Menge, bis die Herolde die Ruhe herstellen, daß der Herrscher Agamemnon sich zu seiner Rede an das Volk erheben kann. Ungemein geschickt ist diese gehalten, um die im Innern des Agamemnon berechnete Wirkung beim Volke zu erreichen und das Entgegengesetzte herbeizuführen, als die Lippen andeuten wollten. Die Momente, welche die Abfahrt von Troja empfehlen, die langen bereits ausgestandenen Leiden, der schlechte Zustand der Schiffe, die weite Entfernung von der Heimat, die Sehnsucht nach Frau und Kind lassen doch die wahren Absichten des Redners nicht verkennen, der in geschärfter Form die Schmach zwischen seinen Worten heraushören läßt, falls das Volk nach neun Jahren, nach solchen Opfern, bei solcher Überlegenheit an Kriegern ruhmlos, beutelos, ohne Rache am Feinde genommen zu haben, heimkehren, wenn es schmachvoll, — der Ausdruck wird absichtlich gerade am Schlusse gewählt (140) — fliehen wollte: es mußte, so mochte Agamemnon denken, dem Volke bei solcher Zumutung die Schamröte ins Gesicht steigen, es mußte die wahre Absicht erkennen und laut und feurig zur Fortsetzung des Krieges sich bekennen!

Doch das Ereignis des 1. Gesanges begann seinen Einfluß zu zeigen: war gedämpft ohne Achilleus der Mut, so wirkten bei solcher Niedergeschlagenheit des Gemüts die vorgebrachten

Gründe, eben wie sie gesprochen waren: wie ein Ährenfeld vom Winde bestrichen, diesem folgend, mit den Ähren wiegt, so auch bewegte sich Beistimmung zunickend die Versammlung, und fort ging es, alles mit sich reißend, um sogleich die Vorbereitungen zur Abfahrt zu treffen (147 ff.).

Der 2. Gesang ist vorwiegend ein Preis für diejenigen Männer, die durch Besonnenheit und Klugheit die schwankende Menge beherrschen, in erster Reihe des Odysseus, der hier seine schönste „Aristie" erhält: so treten die Helden, welche der 1. Gesang neben Achilleus genannt hat, nacheinander hervor, um sich in das rechte Licht zu stellen, das bei der Abwesenheit des Achilleus keine Beeinträchtigung erfahren kann. Neben Odysseus ist auch der schon vom 1. Gesange her bekannte Nestor auf seinem Felde tätig; beide setzen ihre Kraft und ihren Einfluß ein, um die unbotmäßige Menge dem Agamemnon und für die allgemeinen Zwecke wieder dienstbar und willig zu machen und die Hoheit der königlichen Macht zur vollen Geltung zu bringen: bezeichnend ist es, daß Odysseus die bedeutsame Tätigkeit, die er hier entfaltet, mit dem von Hephaistos dem Geschlechte des Agamemnon überlieferten Königszepter in der Hand vollbringt (185 ff.).

Hatte schon die Scham über das, was soeben geschehen war, Odysseus erfaßt, so war er durch Athenes Erscheinen noch weiter in seinem Entschlusse zum Eingreifen bestimmt worden; er hatte in seiner Klugheit sofort am besten den eigentlichen Sinn von Agamemnons Rede herausgefunden, daß sie nur die Stimmung der Seinigen habe sondieren wollen. So verwertet er dieses geschickt bei Gewinnung der Fürsten, während er der Masse unter ernsterem Tadel den Segen einer festen Obermacht einprägt: „Nichts frommt Herrschaft der Menge; nur Einer soll herrschen, den zum Könige machte der Sohn des listigen Kronos" (204 f.). Lärmend und gezwungen findet sich die Menge wieder ein, der Widerstreit im Inneren ist noch nicht geschlichtet, die Auflehnung noch nicht gedämpft: in Thersites nimmt sie offen das Wort.

Es iſt ein feiner, der niedrigen menſchlichen Natur abgelauſchter und ſo auch für alle Zeiten geltender Zug, daß die gemeine Demagogie, was ſie ſonſt als ihrem Prinzip zuwider mit eklem Geifer antaſtet, dieſes, wenn es ihr einmal anders wieder paßt und ihren Zwecken Vorteil bringt, ſich zu eigen macht und für ihre Beeinfluſſung der Menge verwertet. In ſeiner Rede beruft ſich Therſites, der neben Odyſſeus vor allen den Achilleus haßte, um den Konflikt wirkſam zu ſchüren und den Gehorſam auch in den Maſſen zu lockern, jetzt auf Achilleus, ſeinen beſtgehaßten Feind, da er mit richtigem Inſtinkte die augenblicklich gegen Agamemnon gerichtete Verſtimmung des Volkes erkannt hat (222 f.): die breite Ausführung von Agamemnons Habſucht, ſeiner Feigheit, ſeiner Zurückhaltung von Kampf und Gefahr, den Angriff ſeinerſeits auf die Feigheit und Schlaffheit des Volkes, das ſich das Schlimmſte bieten laſſe, hat er dem Achilleus aus dem 1. Geſange abgelernt; ja er wirft ſich ſogar als deſſen Verteidiger auf! Aber man merkt den Unterſchied der edlen Natur, die einmal in ſittlicher Entrüſtung aufwallt, und der gemeinen Seele, die ſich die Vergiftung der Maſſe zum eigenen Geſchäft macht und daraus ihren Gewinn zieht! Mit Behagen tritt er jene Gedanken breit und gibt ihnen aus ſeinem ſchnöden Inneren den gemeinen Stempel eigener Frechheit und Zuchtloſigkeit; dabei weiß er jetzt, da die Obermacht am Boden zu liegen ſcheint, ſeine eigene Bedeutung (231) ins rechte Licht zu rücken (S. 73 f.).

Die mutvolle und tatkräftige Abführung dieſes Geſellen durch Odyſſeus ruft in der Menge den erſten Umſchlag hervor, auf welche ſittliche Kraft, wenn ſie ihr aus überzeugter Bruſt entgegentritt, zu allen Zeiten Eindruck macht. Die günſtige Stimmung benutzt ſofort Odyſſeus; er hält unter dem Beiſtande der Athene, die Schweigen gebietet, damit ihr Liebling auch vom letzten in der Verſammlung vernommen werden könne, eine vortreffliche Rede (245 ff.): was Agamemnon in Wirklichkeit durch ſeine Rede hatte erreichen wollen, das macht er dem Volke klar unter Benutzung derſelben Momente. Geſchickt geht er ein auf deſſen natürliche Empfindungen

und Wünsche, denen er als kluger Kenner der menschlichen Seele Rechnung trägt, aber er stellt seine Zuhörer auf einen höheren Standpunkt und hebt sie über das Kleinliche und Egoistische hinaus, daß sie Verständnis für die Ehre des Mannes empfangen, die auch das Widrige zu ertragen nötigt. Daran schließt er in lebendiger, reizvoller Erzählung — es ist ihm wie „gestern oder vorgestern", was vor neun Jahren geschehen ist! — wie der Kronide selbst ihnen in Aulis Gewähr ihrer Unternehmung für das 10. Jahr verheißen habe: so stärkt er das Vertrauen auf ein glückliches Ende, das ja nahe bevorstehen müsse. Der Umschwung des Volkes ist jetzt ein vollkommener; die wirkungsvolle Rede erzielte den lautesten Beifall, daß die Schiffe mächtig widerhallten von dem Rufe der Achaier.

Auf dem so bereiteten Boden erhebt sich auch noch Nestor zur Rede (337 ff.). Da das Volk bereits zum Bewußtsein und zur besseren Erkenntnis seiner selbst gebracht ist, kann es auch die starke Beschämung von dem ältesten der Achaier hinnehmen, daß es wie Kinder, nicht wie Männer sich betragen habe. Nach einer solchen Zurechtweisung hat die weitere Rede den Zweck, den Oberkönig selbst in seiner Machtstellung zu befestigen. Nestor wendet sich direkt an Agamemnon mit der kräftigen Mahnung wie vorher, fest und sicher des Zepters und seines Amtes in den kommenden Kämpfen, deren glücklichen Ausgang Zeus ja verkündet habe, zu walten und sich um diejenigen nicht zu kümmern, die fernab von den Achaiern auf eigene Hand in das Verderben sich stürzen wollen: auch hiermit ist die Lage gestreift, wie sie der 1. Gesang gebracht hatte. So sehr auch dort Nestor seine Mißbilligung des Agamemnon nicht ganz hatte unterdrücken können, jetzt da der verhängnisvolle Zwiespalt wirklich erfolgt ist, richtet er seine Bemühung zunächst darauf, daß jener Streit nicht weitere unselige Auswüchse erzeuge, die Unternehmung gegen Troja nicht kläglich mißlinge. Hier ist Nestor der erfahrene Alte, der auch mit eigener Überwindung für das allgemeine Wohl eintritt. Auch er erinnert an die günstigen Zeichen, die der Kronide gegeben, und drückt den Zuhörern einen

Stachel in die Seele durch den Hinweis auf die Seufzer und Klagen der Helena, die das Volk an dem Feinde zu rächen habe. Indem er schließlich den Oberkönig in überaus feiner Form freimütig unter Bezugnahme auf die Vorgänge des 1. Gesanges mahnt, neben seinem Rate auch den anderer zu beachten (360 ff.; vgl. 100 ff., wo derselbe Gedanke in ernsterer Lage etwas anders wieder variiert wird), erteilt er seinerseits Ratschläge für den bevorstehenden Kampf: die hier empfohlene Ordnung nach Stämmen, damit Agamemnon die trefflichen wie die schlechten unter den Führern und Mannen erkennen könne, weist deutlich auf die Ronde des Agamemnon im 4. Gesange (251 ff.) hin, die in der jetzt uns vorliegenden Dichtung aus ihrem natürlichen Zusammenhange gerissen ist. — Die außerordentliche Rede des Nestor zeigt nicht allein den lebensklugen Greis, sondern den trotz seiner hohen Jahre noch immer jugendfrischen, in Gedanken und Ausdruck feurigen Mann (S. 80 f.).

Jetzt, nachdem die Dinge wieder eine überraschend günstige Wendung genommen haben. tritt Agamemnon, der rat- und machtlos die nach seiner Rede sich gegen seinen Willen gestaltende Entwicklung mitangesehen hatte, wieder hervor. Wenn er Nestor in bewegten Worten seinen Dank abstattet, so darf es bei der Halbheit seines Wesens nicht auffallen, daß er des Odysseus, der sich noch mehr um ihn verdient gemacht hatte, nicht mit gleichem Danke gedenkt. Die mutige und zuversichtliche Haltung, die er wiedergewonnen hat, bekundet die Mahnung an seine Völker, sich an dem heute entscheidenden Tage besonders tapfer zu halten; nur die einbrechende Nacht werde dem heißen Kampfe ein Ende bereiten. Es geschieht das wirklich so, nur läßt die Ironie des Geschickes einen entgegengesetzten Ausgang eintreten, als ihn der König erhofft hatte; der Tag endet mit einer Niederlage der Achaier in der Art, wie sie der 8. Gesang am Schlusse schildert: durch Nach- und Eindichtung ist der ursprüngliche Zusammenhang, wie er in dem 2. Gesange angelegt war, gesprengt.

Auch Agamemnon hat jetzt das Heer wieder auf seiner Seite; lauter und wiederholter Beifall ehrt auch ihn, wie

die Wogen eine vorspringende Klippe wieder und wieder umtosen (394 ff.).

Agamemnon vollzieht darauf das große Opfer vor Beginn der Schlacht; das maßlose Gebet, das er dabei hält (412 ff.), zeigt, wie ihn wieder kühne Hoffnungen beseelen; wie im 1. Gesange (175) fühlt er sich jetzt ganz in Zeus' Schutze sicher und spielt offenbar auf Achilleus' Worte (1, 242 f.) an, wenn er erfleht, den Hektor zu erlegen.

Die einzelnen Völker treten darauf zum Kampfe gerüstet zusammen; verflogen ist die frühere schwächliche Anwandlung, glühende Kampfeslust erfüllt sie. Das zur Schlacht sich sammelnde Heer wird durch Gleichnisse sinnlich näher gebracht, der Glanz der Waffen und Rüstungen durch das auf den Höhen eines Berges weithin leuchtende Feuer (455 bis 58), die Fülle und das Gebrause der Heeresmassen durch Schwärme von Gänsen, Kranichen und Schwänen, die laut sich auf der Asischen Wiese an des Kaÿstros Fluten versammeln (459—468).

Noch haben die Troer von der Rüstung der Achaier keine Kunde; sie läßt ihnen Zeus durch die in Gestalt eines troischen Kriegers erscheinende Iris bringen; so ziehen auch sie zur Schlacht hinaus und ordnen sich gleichfalls draußen.

Der 2. Gesang steht mit dem ersten im innersten Zusammenhange und ist mit ihm durch viele Fäden, offen daliegende und fein verborgene, verknüpft; er erwächst auf dem Boden des ersten, indem er den dort geschaffenen Konflikt zunächst zu überbrücken sucht, um eine Aktion auch ohne Achilleus zu ermöglichen. Auch der 2. Gesang ist im Aufbau und in der Durchführung der Charaktere, in der Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung, in der Erzählung und Schilderung eine dichterische Meisterleistung; mit Bewunderung müssen wir den gestaltenden Künstler betrachten, der nicht nach einem Schema, sondern immer aus dem Inneren heraus und in immer neuer Erfindung von Situation zu Situation bildet.

Ein Seitenstück zu der wiederkehrenden Besonnenheit des Achilleus im 1. Gesange (149 ff.) ist der Umschwung, wie er sich in der Seele des Odysseus vollzieht (155 ff.). Beiden

hilft die Göttin Athene, in beiden Fällen ist sie von der Here, der Schutzgöttin der Achaier, geschickt; dort war die Entsendung kurz erwähnt, hier erhält Athene einen näher bestimmten Auftrag, dessen sie, die weisheitsvolle Göttin, sich doch in Freiheit und Selbständigkeit zu entledigen weiß. Wie dort in Achilleus das Denken bereits zwiespältig wogt, dem schließlich Athene den richtigen Weg weist, so wird in Odysseus die nach der allgemeinen Verwirrung sich regende Scham von Athene zu klugem, kräftigem Handeln geleitet: unübertrefflich schön ist sein Auftreten, nachdem er die göttliche Stimme vernommen hat.

Auch im 2. Gesange macht sich die äußerlich gestaltende Nachdichtung durch ihre plumpe Technik in dem Stücke 53—86 bemerkbar: es ist dies der „Fürstenrat", welcher noch vor der Volksversammlung stattfindet. Die Quelle, aus welcher diese Partie hervorgegangen ist, sind die Verse 190 ff., in denen Odysseus die Fürsten zu gewinnen sucht, ihre Völker von der Abfahrt nach Hause zurückzuhalten; da kommen auch die Worte vor: „Du weißt ja nicht sicher, welches die Gesinnung des Atriden ist; jetzt *versucht* er, bald wird er bestrafen die Söhne der Achaier" (192 f.). Was hier plötzlich wie eine Eingebung des Menschenkenners Odysseus heraustritt, wird in gröbster Weise von einem, dem für diese Worte das feine Verständnis fehlte, verwirklicht: von ihm rührt jene der Volksversammlung voraufgehende Beratung der Fürsten her, in welcher Agamemnon mitteilt, daß er die Gemüter des Heeres zunächst erproben werde. Wiederum setzt sich der Nachdichter durch seinen Einschub mit der Dichtung, die er nicht entsprechend abzuändern vermochte, in Widerspruch. Die Fürsten, die nach dem jetzt voraufgehenden Fürstenrat von der eigentlichen Absicht des Agamemnon unterrichtet sind, zeigen im weiteren Verlaufe der Volksversammlung, daß sie davon keine Kenntnis haben, da sie, Odysseus miteingeschlossen, nichts tun, um den Ihrigen die nötige Aufklärung zu geben, vielmehr sich von der allgemeinen Verwirrung mit fortreißen lassen; erst viel später bringt Odysseus die Lösung aus sich selbst. Den offenbarsten Widerspruch erzeugt aber der jetzt

vorliegende Tatbestand, daß einmal alle Fürsten an der Vorberatung teilnehmen, dann aber wieder Odysseus auf die Fürsten im allgemeinen einwirkt, in der offen ausgesprochenen Voraussetzung, daß sie nicht zugegen gewesen seien. Der Vers 194, welcher diesen Widerspruch zu beseitigen sucht: „In der Beratung haben wir nicht alle gehört, wie er es meinte", verrät durch sein Ungeschick im Gedanken und im Ausdruck, daß er absichtlich nachträglich im Anschluß an die Partie 53—86 eingefügt ist.

Aber auch diese Partie selbst ist ein schlechtes Machwerk. Agamemnon beruft die Versammlung; der sonst fein die Autorität beachtende Nestor verläßt diese aber zuerst und gibt damit auch den übrigen zeptertragenden Königen das Signal, sich zu erheben und zu folgen dem „Hirten der Völker": nach dem natürlichen Zusammenhange muß man dies auf Nestor beziehen, was gerade hier bei der Anwesenheit des Agamemnon, dem dieser Titel zu eigen ist, sehr auffällig ist; nur unter ganz anderen Verhältnissen wird Nestor so genannt (vgl. 23, 411 und in der Odyssee 15, 151). Stil- und formlos ist schon Agamemnons Anrede „höret, Freunde" (56); die Rede selbst bringt fast nur die Mitteilung des Traumgottes (23—33), wobei er auch erwähnt, das Traumbild habe ihm zu Häupten gestanden, was sonst der Dichter erzählt. Ohne Grund, nur aus Armut bricht die Erzählung des Traumes ab; was dann Agamemnon noch zufügt, ist in Gedanken und Worten lediglich Phrase; was er selbst will, kommt so unklar, so umständlich heraus, daß man glauben könnte, der Redner träume noch. Auch Nestors Antwort ist nichtssagend, von einer Stellungnahme zu Agamemnons Vorschlage ist keine Rede. Fast das ganze Stück besteht aus entlehnten Versen. Dem Unsinn wird auch nicht abgeholfen, wenn man die Verse 76—83 für unecht erklärt, was schon im Altertum geschehen ist.

Schließlich zerreißen die Verse 53—86 auch den Zusammenhang. V. 52 f. versammeln sich schon die Geladenen sehr schnell; dem widerspricht die erst in Aussicht genommene Vorversammlung der Fürsten. Ein wirklicher Dichter verfährt

nicht so ungeschickt; er würde eine natürlichere Ordnung in der Erzählung wählen (vgl. S. 149 f.). Nun wird am Schluß des Einschubs (86) noch einmal erzählt, was schon V. 52 gesagt war: „Es strömten zusammen die Völker“: es ist dies charakteristisch für die Technik der Nachdichter, daß sie am Schlusse ihrer Arbeit den Gedanken, mit dem die echte Dichtung da schloß, wo der Einschub erfolgte, noch einmal bringen, um so in den Fluß der ursprünglichen Erzählung wieder einzulenken.

Eine Erweiterung haben wohl auch die Gleichnisse erfahren. Das Gleichnis von den Wogen des Meeres (V. 144 bis 146) scheint neben dem wogenden Ährenfelde eine Überladung zu sein und die beiden Gleichnisse 469—73, 474—75, wie das Gleichnispaar 455—58, 459—68 gleich eingeleitet, wiederholen nur das Gesagte und erweisen sich als eine zweite Rezension.

In der zweiten Rede des Agamemnon sind ferner die Verse 375—80 als unecht auszuscheiden; daß er an diesem Tage, von dem er den schönsten Erfolg erwartet, die Unterstützung des Achilleus vermißt, auf den Streit mit diesem zurückkommt, seine Schuld eingesteht, widerspricht der ganzen Anlage, nach der er den Namen des verhaßten Feindes nicht über seine Lippen bringen darf; seine wahre Stimmung zeigt sein Gebet (412—18), das sich mit den Gedanken in den Versen 375—80 nicht reimt.

Auch der große Einschub, die Aufzählung der achaiischen Streiter (484—779), der „Schiffskatalog“ genannt, gilt heute allgemein als nachträgliche Dichtung: da die Übersicht der Krieger nach den Schiffen, auf denen sie nach Troja auszogen, gegeben wird, was für eine Schlachtordnung selbst doch höchst verdächtig ist, hat man angenommen, daß diese Dichtung auf die Ausfahrt der Achaier von Aulis Rücksicht nimmt, also ein früheres Stadium der troischen Sage behandelt. Die Aufnahme in den jetzt vorliegenden Zusammenhang hat dann hie und da eine Überarbeitung nötig gemacht: ein ursprünglicher Dichter würde gewiß nicht zweimal das Fernbleiben des Achilleus ausführlich geschildert haben (V. 686 ff.

und 771 ff.). Unter anderem enthalten auch die Verse 577—580 und 588—590 eine nachträglich vorgenommene Überarbeitung, um das Vorausgehende mit der vorliegenden Situation in Übereinstimmung zu bringen: diese zwei Stücke machen sich auch äußerlich durch ihren fremdartigen Charakter innerhalb des Schiffskatalogs kenntlich. — Es ist nicht unmöglich, daß derjenige, welcher diese Truppenaufzählung in den Rahmen der Ilias hineingelegt hat, durch Mißverständnis des Verses 438 dazu veranlaßt ist; statt „die Herolde sollen sammeln das Volk bei den Schiffen" verstand er „nach Schiffen", d. h. schiffsweise. Um aber in die echte Erzählung wieder einzulenken, dienen die Verse 780—785, die, abgesehen von dem fremdartigen mythologischen Sagenstoff und der Wiederholung (781, vgl. 465 f.), schon das Anrücken der Achaier (785) melden, was nach dem Gange der Erzählung erst später erfolgt.

Auch das Stück vor der Einlage des Schiffskatalogs hat eine Eindichtung zum Preise des Agamemnon erhalten (476—483); sie ist erfolgt, als die ursprüngliche Dichtung, welche auf V. 476 die Ronde des Agamemnon folgen ließ, auseinandergerissen wurde. Die zum Lobe Agamemnons dienenden Verse würden gerechtfertigter im 11. Gesange stehen, der wirklich glänzende Kriegstaten dieses Helden bringt; hier sind sie Phrase, da an diesem Tage Agamemnon nichts Rühmliches vollbringt.

Zeugt der Schiffskatalog noch immer von einer bewundernswerten dichterischen Fertigkeit, die einen so spröden Stoff in Verse zu bringen vermochte, so ist das nach ihm gearbeitete Verzeichnis der troischen Truppen eine sehr dürftige Arbeit (816—877).

Dritter Gesang.

(Spätere Einlage.)

Statt eines allgemeinen Kampfes, der die Entscheidung herbeiführen soll, ob die Achaier auch ohne Achilleus zu siegen imstande sind, bringt der 3. Gesang unerwartet einen Zweikampf zwischen Menelaos und Paris, an dessen Ausgang das Ende des Krieges überhaupt geknüpft wird. Auch Helena, die mitschuldige Urheberin des Krieges, erscheint vor dem Beginn des Kampfes auf der Mauer von Troja, wo sie dem Könige Priamos und den versammelten Ältesten einzelne von den hervorragenden Heerführern der Achaier nennt und charakterisiert. Der Gesang ist immer zu den schönsten Partien der ganzen Dichtung gezählt worden.

Gewiß bietet er Anmutiges und Liebliches in der Schilderung der hier neu auftretenden Personen, wenn wir zunächst von dem Stück V. 383—448 absehen. Vortrefflich ist die Charakteristik Hektors durch den eigenen Bruder Paris gegeben: „Immer ist dir das Herz unbiegsam wie eine Axt, welche durch einen Balken dringt, von einem Manne geschwungen, der mit Kunst ein Schiffsbauholz bearbeitet: so ist dir in der Brust nicht wankend dein Sinn“ (60 ff.). Hektor ist der sittliche Held, dem die Scham über das Gemeine und Feige den Unwillen entfacht, den die Gerechtigkeit auch dem Feinde gegenüber nicht verläßt.

Auch Paris, der leichtsinnige Mann, der selbst hier in der Schlacht in übermütiger Lust die besten der Achaier zum Kampfe herausfordert, erzwingt sich Zuneigung. Wenn er vor Menelaos zurückweicht, so soll ihm dies allein noch nicht als Feigheit angerechnet werden: wohl trieb ihn auch das böse

Gewissen zurück, wie er vor sich so plötzlich den mit schnödem Verrat gelohnten Gastfreund in voller Wehr erblickte (31 ff.). Welche unergründliche Gutmütigkeit und Liebenswürdigkeit erfüllt ihn, wenn er die strenge Standrede des Bruders nicht nur gut hinnimmt, sondern dessen Meinung noch billigt: „Du hast mich nach Gebühr gescholten, nicht über Gebühr" (59)! Liebenswürdig und leichtgesinnt muß ein Paris gewesen sein, dem zuliebe die jugendliche Helena ihren Mann verlassen, dem sie in die Fremde zu anderem Volke nachfolgen konnte.

Auch Helena in ihrer Selbstanklage und eigenen Verwünschung ist zart und fein von diesem Dichter gezeichnet; unter Klagen über ihre Tat „zehrt sie sich auf" (vgl. 176). — Gütig und freundlich tritt Priamos ihr, die den Krieg in sein Land getragen hat, entgegen: „Du bist mir nicht schuld, die Götter sind mir die Schuldigen, die mir den tränenreichen Krieg der Achaier gebracht haben" (165 f., vgl. S. 68 f.). Allerdings befremdet es zu hören, wie gerade der hier mit großer Liebe gezeichnete Priamos die Helena auffordern kann, näher heranzutreten, um ihren ersten Mann zu sehen; man wäre geneigt, gerade diesen Vers 163 für unecht zu halten, wenn man erwägt, mit welcher Feinheit der Dichter es einzurichten weiß, daß Helena von Priamos nicht auch nach ihrem Manne gefragt wird. Sehr geschickt läßt der Dichter, schon um die sich wiederholende Rede und Gegenrede von Priamos und Helena in reicherem Wechsel zu unterbrechen, den Antenor eingreifen und aus seinen früheren persönlichen Beziehungen zu Menelaos sehr anschaulich diesen im Vergleiche mit Odysseus charakterisieren: diese lebensvolle Stelle zeigt das dichterische Können von einer höchst anerkennenswerten Seite. Die Mauerschau zeichnet sich überhaupt innerhalb dieses Gesanges durch anmutige Ausführung einzelner Motive aus, durch die Lebendigkeit der Schilderung der Personen, das schöne Maß, mit dem ein weiteres eintönig werdendes Fragen des Priamos dadurch vermieden wird, daß Helena schließlich selbst die Erklärung übernimmt und zu Ende führt. Wie vortrefflich endlich der Dichter die Schönheit schildert durch die Macht ihrer Wirkung selbst über die Greise,

die es nicht gegen die Ordnung finden, daß man um eine solche Frau einen langen Krieg führen könne, darauf hat schon Lessing im Laokoon hingewiesen.

Vieles von dem soeben Herausgehobenen, das den Leser durch feine und zarte Auffassung anzieht und gewinnt, ist jedoch diesem Gesange nicht allein eigen. Das Herbe des Hektor in seinem Verhältnis zu Paris, das Leichtsinnig-Liebenswürdige des Paris, die schweren Selbstanklagen der Helena, die Güte und Freundlichkeit des Priamos sind in herrlichster Schönheit vor allem auch im 6. Gesange geschildert; die Zeichnung dieser Charaktere hie und dort ist im wesentlichen übereinstimmend, einzelnes wiederholt sich auch im Gedanken und in der Form. Hektor nennt hier den Paris „ein großes Leid für den Vater, die Stadt und das ganze Volk" (50), während er im 6. Gesange über seinen Bruder zur Mutter sich äußert: „Der Olympier ließ ihn werden ein großes Leid für die Troer, für den hochherzigen Priamos und für seine Kinder" (282 f.). Der Vers, mit dem Hektor sein Gespräch mit Paris eröffnet, ist der nämliche im 3. und im 6. Gesange (3, 38 = 6, 325), und in der gleichen Form erwidert Paris dort und hier auf den Tadel des Bruders (3, 58 f. = 6, 333 f.). Helena nennt sich 3, 180 „hundsäugig" und 6, 344 „Böses ersinnende Hündin" und wie 3, 173, so wünscht sie sich auch 6, 345 f. den Tod. Wer jedoch diese einander naheſtehenden Szenen im 3. und 6. Gesange eingehend betrachtet, wird zu der Überzeugung gelangen müssen, daß die Dichtung im 6. Gesange unendlich tiefer, innerlicher ist und dem Verfasser der entsprechenden Szenen im 8. Gesange als Vorlage gedient hat.

Nur einzelnes soll herausgehoben werden; so fällt der Hektor des 3. Gesanges in seiner leidenschaftlich anfahrenden Art doch von dem vornehmer gehaltenen, tiefer fühlenden Hektor des 6. Gesanges gar sehr ab; beiden ist das Herbe der Empfindungen eigen: was sie unterscheidet, ist die Form der Äußerung. Schon daß Hektor sein hartes Urteil über Paris seiner Mutter gegenüber, nicht zu Paris selbst ausspricht, zeigt größere Feinheit und Rücksichtnahme, ohne daß

dem, was Paris selbst zu hören bekommt, die erforderliche Kraft fehlt. Auch die Gedrungenheit des Ausdrucks ist gegenüber der breiten Auseinandersetzung im 3. Gesange (39—57), zumal inmitten des Kampfes selbst, bemerkenswert.

Die Dichtung des 3. Gesanges läßt ferner eine große Unklarheit zurück inbetreff der Zeit, in welche die Handlung gelegt ist. Das ursprüngliche Gedicht spielt im 10. Jahre des Krieges vor Troja und setzt auch die Bekanntschaft der achaiischen und troischen Kämpfer untereinander vielfach voraus; damit reimt sich schwer zusammen, wenn wir im 3. Gesange hören, daß Priamos sich noch den Agamemnon, Odysseus, Aias zeigen läßt, daß Helena noch nicht weiß, ob ihre beiden Brüder Kastor und Pollux sich überhaupt an dem Zuge gegen Troja beteiligt haben, oder ob sie aus Scham über ihre Schwester das Schlachtfeld vermeiden, daß Priamos noch im 10. Jahre zu so bewunderndem Lobe des achaiischen Heeres wegen seiner zahllosen Menge hingerissen wird. Wenn Hektor dem Paris vorhält, sein Zurückweichen vor Menelaos werde den Glauben der Achaier, er sei ein tapferer Held, umstoßen (43 ff.), so setzt dieses voraus, daß die Achaier Paris im Kampfe überhaupt noch nicht kennen gelernt haben, was gleichfalls für das 10. Jahr des Krieges nicht anzunehmen ist. Man hat daraus mit Notwendigkeit zu folgern, daß die Handlung des Gesanges in den Anfang des Krieges zu verlegen ist, und doch hat auch bei dieser Annahme der Dichter die Reinheit der Scheidung nicht festhalten können. Die Greise auf der Mauer sprechen davon, daß um Helena schon „lange Zeit" die Troer Leiden erdulden (157). Helena webt in ihre Arbeit die „Kämpfe der rossebändigenden Troer und erzbeschienten Achaier" hinein (127), und Iris-Laodike deutet in ihrer Ansprache an Helena gleichfalls früher geführte tränenreiche Kämpfe an (131). Ebenso spricht Menelaos von vielen Leiden, welche die Troer und Achaier um seinetwillen zu ertragen hätten (99); auch die beiden Heere hoffen durch den Zweikampf den unheilvollen Krieg beenden zu können.

Vermißt man so bei dem Dichter hinsichtlich der Zeit der Handlung ein Festhalten des Standpunktes, so trifft man

auch selbst bei ihrer Entwicklung auf Unklarheiten und Mangel an Zusammenhang. Priamos wird auf den Wunsch des Menelaos aus Troja geholt, damit er selbst die Opferhandlung vornehme und durch die Würde seines Alters die Heiligkeit des Vertrages gewährleiste: trotzdem ist von dessen Tätigkeit bei dem Opfer keine Rede; dies vollzieht Agamemnon allein, Priamos hat nur die Rolle eines Statisten: man sieht nicht, zu welchem Zwecke der König entboten war Priamos kennt nicht den Odysseus (190 ff.), und doch ist dieser nach 205 ff. schon einmal in Troja vor Beginn des Krieges gewesen und auch in den Versammlungen dort als Redner aufgetreten. Wenn Paris, der bei seinem ersten Auftreten als Leichtbewaffneter geschildert war, sich später die schwere Kriegsrüstung zum entscheidenden Zweikampfe anlegt, so ist das natürlich (330 ff.); warum das aber auch noch Menelaos tut (339), der schon kriegsgerüstet war, ist nicht zu verstehen. Überhaupt verrät die Schilderung, wie Paris sich waffnet, große Gedankenlosigkeit. Wenn sonst sich ein Held zum Kampfe die Rüstung anlegt, so heißt es allgemein „er legte sich das funkelnde Erz" an (so Agamemnon 11, 16) oder „er rüstete sich mit dem funkelnden Erze" (so Patroklos 16, 131); dann folgt die Aufzählung der einzelnen Bewaffnungsstücke in bestimmter natürlicher Folge, der Beinschienen, des Panzers, des Schwertes, des Helmes und zuletzt der Lanze oder der Lanzen (so 11, 17 ff.; 16, 131 ff.). Hier wird die Bewaffnung des Paris zunächst so eingeleitet: „er legte sich um die Schultern die schönen Waffen", was nur vom Schwerte allein richtig gesagt werden kann; völlig widersinnig ist es, wenn danach fortgefahren wird „zuerst legte er sich die Beinschienen an" usw. Der Nachdichter hat die Verse 330—38, um seine Schilderung pathetischer zu gestalten, aus dem 11. und 16. Gesange entlehnt, sie aber mit einer unverständigen Einleitung versehen; er hat auch ganz vergessen, daß Paris, der sich V. 334 das Schwert anlegt, schon V. 18 mit dem Schwerte ausgerüstet war. Wenn er ferner erzählt, Paris habe sich mit einer Lanze bewaffnet (338; V. 18 hatte er übrigens deren zwei) und des Menelaos Bewaffnung die

gleiche gewesen sei, so muß man fragen, woher dieser nach Entsendung der Lanze die zweite (380) erhält. Es kann darüber kein Zweifel sein, daß dieses Stück den 11. und 16. Gesang voraussetzt.

Auch die Verse 159 f. sind nur zu verstehen, wenn man annimmt, daß die troischen Greise von dem geplanten Zweikampfe zwischen Menelaos und Paris und den an den Ausgang geknüpften Folgen bereits Kenntnis erhalten haben: und doch ist diese Annahme unmöglich, da Priamos, der mit ihnen zusammensitzt, erst 250 ff. von dem Vertrage Kunde empfängt und darüber erschrickt. Während die streitenden Scharen bereits V. 134 sitzend, den Zweikampf erwartend gedacht sind, wird V. 326 berichtet, daß sie sich in Reihen niedersetzen: wo so viele Unebenheiten vorhanden sind, wird man von einer vermittelnden Erklärung, nach der das Sitzen 134 so viel bedeuten soll als untätig sein, absehen können. In dem Gebete, welches die Troer und Achaier vor dem Zweikampfe an Zeus richten, erflehen sie den Tod denjenigen, welche den Vertrag verletzen (298 f.). Es ist dies ein Motiv, das keine weitere Verwertung erhält und so nur feierliche Phrase ist. Wenn es weiter heißt: „und doch nicht gab ihnen Erfüllung der Kronide“ (302), so ist diese Wendung mit Bezug auf das Vorausgehende hier höchst auffällig, sie ist aus 2, 419 entlehnt, wo alles verständlich und durchsichtig ist. Das Schicksal der Helena soll von dem Siege des einen der beiden Helden abhängig sein: „Wer von beiden siegt und überlegen sich zeigt, soll die Frau nach Hause mit sich führen“ (92 f.), sagt Hektor; „dem Sieger soll sie eine liebe Gattin heißen“ (138), bestätigt Iris, und Idaios: „Dem Sieger soll die Frau und ihre Habe gehören“ (255). Dem gegenüber begreift man nicht, warum Agamemnon dafür ausdrücklich einsetzt: „Wenn Alexandros den Menelaos tötet“ (281) und „wenn Menelaos den Alexandros tötet“ (284); und wieder steht hiermit in vollem Widerspruche, daß Agamemnon nach dem Zweikampfe nur den Sieg des Menelaos betont und daraufhin die Auslieferung der Helena und ihres von Sparta mitgebrachten Gutes verlangt (455 ff.). Die ganze Darstellung

ist überaus unklar, ja verworren; so viel sieht man jedoch, der Dichter — oder Redaktor — dieses Gesanges mußte unter allen Umständen eine Lage schaffen, welche die Fortsetzung des Kampfes notwendig machte. Schon 288 ff. fügt Agamemnon ganz unerwartet dem getroffenen Abkommen neu hinzu, wenn nach Paris' Falle die Troer die Buße zu zahlen nicht bereit sich zeigten, würde um deren Beitreibung der Kampf sofort weitergeführt werden; nachdem Paris dem drohenden Tode durch Aphrodite entrissen war, betont Agamemnon des Menelaos Sieg und knüpft daran die Auslieferung der Helena und die Entrichtung der Buße. Wie sich die Troer zu dieser Forderung stellen, erzählt der Dichter nicht, woraus man ersieht, daß ihm der Zweikampf als solcher die Hauptsache und nur eine Einlage war mit der Tendenz, daß er unter allen Umständen ohne Folgen blieb. Bei so offenbaren Widersprüchen verrät der Dichter nicht die feste künstlerische Geschlossenheit, welche aufgenommene Motive durchführt; von Stimmungen geleitet, läßt er sie nach Belieben fallen, er arbeitet den Plan nicht aus dem Inneren heraus, sondern reiht gefällige Motive lose aneinander. Die Tiefe seiner Empfindung erweist sich öfters nur als eine scheinbare, tritt man ihr näher, so stößt man bald auf den Grund; selbst die Mauerschau ist mehr geistreich für den Moment erfunden als plastisch und wirksam durchgeführt.

Mit der Unklarheit in der Durcharbeitung der Motive verbindet sich eine auffallende Unklarheit und Flüchtigkeit in dem sprachlichen Ausdrucke. Die Kürze verrät nicht homerische Art, weil sie sinnlicher Anschaulichkeit entbehrt. Die Erzählung hat etwas Sprunghaftes, Unvermitteltes, schnell von einem zum anderen Wechselndes, nicht innerlich und organisch miteinander Verbundenes. Von dem Schlachtfelde führt der Dichter die Hörer in die Stadt, indem er sich der Iris wie eines deus ex machina bedient, um die Helena auf die Mauer zu locken. Daß Iris dies ohne Geheiß eines Gottes tut, kann auffallen, es findet sich dies nur zweimal in später entstandenen Partien (5, 353 und 23, 198), doch soll hierauf kein besonderer Wert gelegt werden; man sollte nur glauben,

daß, wenn eine Göttin etwas vermittelt, dies doch etwas Bedeutsames sein müßte. Nach ihrer Aufforderung soll Helena kommen, um sich die „göttergleichen Werke der rossebändigenden Troer und der erzbeschienten Achaier" anzusehen (130 f.), was doch ein recht unklarer Ausdruck für den bevorstehenden Zweikampf ist. Davon ist jedoch im folgenden gar keine Rede, wir hören nicht mit einem Worte von den Empfindungen, welche die Helena beim Zweikampfe hat, den ihr früherer und ihr jetziger Mann miteinander ausfechten, ja es wird nicht einmal ausdrücklich gesagt, daß sie diesem zuschaut. Nach der vorliegenden Darstellung dient ihr Kommen nur dazu, daß sie dem Priamos die vornehmsten Helden der Achaier nennt; dazu aber ist wohl der Apparat ein zu großer, mit dem eine Göttin in Bewegung gesetzt wird, die überdies noch der Helena süße Sehnsucht einflößt nach ihrem früheren Manne, ihrer Vaterstadt, ihren Eltern: auch dies Moment bleibt ohne Verwertung.

Helena kommt auf die Mauer und findet dort schon Priamos und die Greise von Troja versammelt. Daß auch diese von den inzwischen getroffenen Vorbereitungen zum Zweikampfe, namentlich von dem Aufhören des Kampfes keine Kenntnis nehmen, bleibt sehr auffallend; erst nachdem Helena ihre Charakteristik der Helden beendet hat, tritt plötzlich der Herold Idaios heran und meldet dem Könige den geplanten Zweikampf, womit er diesen in großen Schrecken setzt. Von hier geht die Erzählung fort in überraschender Schnelligkeit und Flüchtigkeit des Ausdrucks. In dem Zweikampfe selbst, der mit auch sonst vorkommenden Versen geschildert wird, ist originell die Erfindung und lebendig die Erzählung von da ab, wo Menelaos zum Schwerte greift und, nachdem dieses am Helme des Gegners zersprungen ist, in grimmem Verlangen, den Frevler zu töten, diesen beim Helme erfaßt und fortzuschleifen versucht; seine sittliche Leidenschaft ist vortrefflich begründet und kommt auch würdig zum Ausdrucke.

Die Art der Erzählung in ihrem ungestümen Fortgange gibt durch das Abgerissene, Leichtgeschürzte, Flüchtige dem Gesange einen liedartigen Charakter, sie ist glatt und weich

und entbehrt der Geschlossenheit, Kraft und Würde homerischer Dichtung; überall leichte Ansätze, nirgend vertiefte Entwicklung.

Ein Stück in dem 3. Gesange fällt durch sehr grobe Zeichnung und flüchtige Ausführung ganz besonders auf: es ist dies die Partie, in der Aphrodite die Helena mit Paris wieder zu vereinigen sucht (383—448). Wir haben das Recht, vom Dichter psychologische Wahrheit der Charaktere zu verlangen; diese wird hier aufs gröbste verletzt. Daß der Helena Willenskraft durch die Göttin bereits auf dem Turme gebrochen ist, geht gewiß aus der heftigen Anrede an Paris (428 ff.) nicht hervor. Helena wünscht beim Wiedersehen des Paris, daß ihn Menelaos erschlagen hätte (423), sie rät ihm, Menelaos nicht noch einmal zum Zweikampfe herauszufordern, da er sonst von dessen Speere getötet werden würde. In prahlerischer, abstoßender Weise sucht Paris mit seinen Liebesschwüren Helena wieder zu begütigen; daß sie nach dem Vorgefallenen ihm zu Willen ist, empört das Gefühl: wir haben hier auch nicht mehr den Paris, wie ihn sonst der 3. Gesang zeigt, vor allem nicht mehr die ernst bereuende, sittlich denkende Helena vor uns, mit deren Charakteristik auch der Dichter dieses Gesanges noch auf homerischem Boden steht. Hier eine „ernste, tiefsittliche Auffassung" des Dichters finden zu wollen, der absichtlich so die von beiden begangene Sinnenlust habe zeichnen wollen in dem Augenblicke, wo der treffliche Menelaos sein Recht fordert, damit die Ungerechtigkeit der troischen, die Gerechtigkeit der achaiischen Sache in das hellste Licht gestellt werde, heißt diesem Dichter etwas zusprechen wollen, was er nicht beabsichtigt hat, was an sich auch gesucht ist. Seine Darstellung dieser Szene zeigt, daß er nicht über der Sache stand, sondern an dem Vorgange seine besondere Freude fand; der Vers 447 ist allein beweisend für seine eigene Leichtfertigkeit. Von dem lüsternen Zuge, der aus dieser Szene spricht, ist die ursprüngliche Dichtung bei der Reinheit des Dichters frei. Moralisierende Betrachtungen sind als solche von jeder echten Dichtung fernzuhalten: Homer ist durch seine sittlich hohe Auffassung der Helena über derartige Tendenzen, wie man sie zur Verteidigung dieser Szene vorgebracht hat,

weit erhaben. Auch der Hinweis auf die Ungerechtigkeit der Troer, auf die Gerechtigkeit der Achaier iſt abzuweiſen, da die Dichtung ſich mit dieſer Frage gar nicht zu beſchäftigen hat, ſie hat nicht die troiſche Sage als ſolche zum Gegenſtande ihrer Darſtellung, ſondern den Zorn des Achilleus.

Nicht geziemend, ja burlesk iſt auch die Rede, welche Helena an die Aphrodite zu richten für gut befindet (399 ff.); wie eine ſolche Helena durch der Göttin Erwiderung (414 ff.). in Furcht geraten und zur Nachgiebigkeit beſtimmt werden kann, iſt nicht zu verſtehen. Auch das Auftreten der Aphrodite in dieſer Szene iſt ſehr gewöhnlich, einer Göttin unwürdig; ſie bringt den Stuhl für Helena heran: ob ſie dann bei der folgenden Entwicklung als Mitzeugin im Zimmer verbleibt oder ſich entfernt, darüber iſt — Dunkelheit verbreitet.

Aus dieſen Gründen iſt das Stück 383—448 dem Dichter des 3. Geſanges abzuſprechen, der künſtleriſch viel höher ſteht, mit dem ſich der Einſchub in Auffaſſung und Geſinnung vielfach in Widerſpruch ſetzt. Der Dichter dieſer Szene iſt hinreichend charakteriſiert, wenn er es für nötig fand, der Paris-Epiſode ſolchen Abſchluß zu geben. Der Einſchub, der mit „ſie ſelbſt aber“ anhebt, macht ſich äußerlich ſchon dadurch kenntlich, daß dieſelbe Perſon auch ſchon vorher die handelnde iſt; er unterbricht rückſichtslos die ſpannende Szene auf dem Schlachtfelde; nach 67 Verſen hören wir erſt wieder von Menelaos, wie er Vers 449 den ihm 380—382 entrückten Paris auf dem Schlachtfelde ſucht, die Lage iſt inzwiſchen ganz dieſelbe geblieben. Das Arbeiten einer ungeſchickten Maſchinerie verrät ſich hier doch zu ſehr: V. 121 ff. holt Iris die Helena aus ihrem Gemache auf die Mauer; V. 380 ff. entführt Aphrodite den Paris vom Schlachtfelde nach Troja; dieſelbe holt darauf ſogleich in der Geſtalt einer lakedämoniſchen Dienerin Helena von der Mauer ab zu einer ehelichen Zuſammenkunft mit Paris, während die Szene auf dem Schlachtfelde ſtillſteht. Fällt die Einlage 383—448, ſo iſt der Zuſammenhang des Zweikampfes gewahrt, es ſchließen ſich an 382 die Verſe 449 ff. aufs beſte an; erſt dann können wir den Zweikampf als ein Ganzes genießen.

Der Dichter des 3. Gesanges hat offenbar die Absicht gehabt, nach den beiden ersten Gesängen, welche vorzugsweise in dem achaiischen Lager spielen, den Hörer nach Troja zu führen, ihn mit den dortigen Verhältnissen, vorzüglich mit den beiden Hauptschuldigen des ganzen Krieges, mit Paris und Helena, bekannt zu machen. Er besaß genug poetisches Talent, um in Anlehnung an dichterische Motive für den äußeren Eindruck gefällige und anziehende Szenen zu schaffen, doch fehlte ihm schöpferische Kraft und Tiefe. Wie sein Gesang selbst Unklarheit in Motivierung und Ausführung und Widersprüche in Fülle enthält, so tritt er auch mit dem Plane der ursprünglichen Dichtung in vollen Widerspruch. Der Dichter erweitert durch seine unzeitgemäße Behandlung der troischen Verhältnisse das eigentliche Thema, welches von dem Zorne des Achilleus und dessen verderblichen Folgen durch Erstrebung seiner Ehrenrettung handelt; wir hören von den Urhebern des Krieges, die wie der Krieg mit Troja selbst nicht Gegenstand der Dichtung sind. Er zersprengt durch seine Einlage den Plan der Dichtung, indem er da, wo alles zu einer allgemeinen Aktion hindrängt, die nach Zeus' Absicht die Ehrenrettung des Achilleus näher herbeizuführen hat, einen Zweikampf einschiebt, der das Ende des Krieges überhaupt im Gefolge haben soll: die Achaier und Troer hoffen den unseligen Krieg beendigen zu können (111 ff.). Widerstreitet eine solche Stimmung an sich der eigentlichen Dichtung, so stellt sich das hier geschlossene Bündnis auch den Absichten des Zeus gegenüber und ist geeignet, diese aufzuheben. Wir haben danach den 3. Gesang als eine fremde, nachträglich eingefügte Dichtung anzusehen, deren Verfasser nicht auf der dichterischen Höhe Homers stand, auch für den großen und originalen Plan das volle Verständnis nicht besaß. Unzweifelhaft kannte er die ursprüngliche Ilias, da er in den Motiven und auch sprachlich von dem 11. und 16. Gesange abhängig ist. Seine Dichtung setzt wohl schon die Odyssee voraus. Denn die Abstammung der Helena von Zeus kennt die Odyssee; die Ilias weiß davon bis auf den 3. Gesang (199; 418; 426) nichts. Auch die Charakteristik, welche

Helena von Odysseus entwirft: „er ist mannigfaltiger Listen und kluger Ratschläge kundig“ (202), verweist auf den Dichter der Odyssee.

Der Zweikampf zwischen Paris und Menelaos schließt mit einer kurzen Ansprache des Agamemnon, in der er die Auslieferung der Helena verlangt, was nach dem Vorangegangenen geradezu komisch wirkt; seine Worte verhallen in der Luft: eine Antwort bleibt aus.

Vierter Gesang.

(Größtenteils spätere Dichtung.)

Der erste Teil (1—222) knüpft an die im 3. Gesange durch den Zweikampf zwischen Menelaos und Paris geschaffene Lage an und trifft die Veranstaltungen, um ihr den nötigen Abschluß zu geben und in die ursprüngliche Dichtung, da wo sie am Schlusse des 2. Gesanges abbrach, wieder hinüberzuleiten.

Der 3. Gesang brach plötzlich ab mit der Aufforderung Agamemnons, nach erfolgtem Siege des Menelaos die Helena auszuliefern; auch der 4. Gesang berichtet davon nichts. Daß die Troer durch den ernst und feierlich beschlossenen Vertrag sich gebunden fühlen, ist hier völlig vergessen; sie tun nichts, um den ihnen so lästigen Krieg bei dieser günstigen Gelegenheit zu beendigen; auch von Hektor, der so eifrig das Zustandekommen des Zweikampfes betrieben hatte, ist keine Rede mehr, er ist vom Schauplatze verschwunden. Und doch wissen wir aus dem 3. Gesange, wie sehr ihm und den Troern Paris verhaßt war (40 ff.; 321 ff.). Völlig unerklärlich ist auch das unerwartete Vorrücken der Troer zum Kampfe (221), das auch in keinen inneren Zusammenhang mit dem durch Pandaros' Pfeilschuß erfolgten Vertragsbruch gebracht ist; allem Anscheine nach haben sie davon keine Kenntnis, jedenfalls nimmt die Erzählung darauf nicht Bezug.

Die geistigen Urheber des Vertragsbruches sind die Götter selbst, unter deren Schutz der Vertrag im 3. Gesange gestellt war. Der Beschluß findet in einem förmlichen Götterrate statt, mit dem der 4. Gesang anhebt: die Beziehung auf den 3. Gesang ist kaum bemerkbar, nur Menelaos (V. 7 und 13)

wird von Zeus mit Namen ganz allgemein genannt, und wenn Zeus mit „dem“ (V. 10) zu einer anderen Perſon übergeht, ſo muß man raten, daß Paris damit gemeint ſei, deſſen Name im ganzen Liede nicht erwähnt wird. Im übrigen wird das Geſpräch allgemein geführt und dreht ſich um die Stellungnahme der Götter zu den von ihnen geliebten oder geſchätzten Menſchen.

Der Zeus dieſes Götterrates iſt ein anderer als der in den beiden erſten Geſängen. Hatte dieſer die Vorbereitungen ſchon getroffen, um die Ehrenrettung des Achilleus durch Niederlagen der Achaier zu erwirken, ſo iſt dies jetzt vergeſſen. Der Zeus des 4. Geſanges iſt ernſtlich gewillt, den Sieg des Menelaos anzuerkennen, den Krieg ohne weiteren Kampf zu beendigen und Trojas Beſtehen für die Zukunft zu ſichern (17 ff.), deren Zerſtörung der Zeus der urſprünglichen Dichtung (2. Geſ.) in Übereinſtimmung mit dem Geſchicke bereits beſchloſſen hatte; ja, Trojas Frömmigkeit wird hier von dem Göttervater mit wärmſtem Lobe geprieſen. Trotzdem ſcheint ihm doch die Stadt Troja ziemlich gleichgültig zu ſein. Ohne daß Here beſondere Mittel braucht und Gründe vorführt, gelingt es ihr, Zeus wieder zur Einwilligung in die Zerſtörung Trojas zu bewegen; zwiſchen beiden Gottheiten wird ein eigentümlicher Pakt darüber abgeſchloſſen und die Zerſtörung endgültig beſtimmt und dies im zehnten Jahre: man ſieht, wie die Götter ſich hier ereifern und beruhigen — alles ganz ohne Wirkung!

Wie die ſchlimme Szene des 3. Geſanges (383–442) durch die ungöttliche Zeichnung der Aphrodite auffiel, ſo bewegt ſich die ganze Götterwelt hier noch gröber; Gedanken und Ausdruck ſind niedrig und roh (vgl. 34 ff.). Was die Götter recht wollen und warum ſie das wollen, warum ſie Menſchen und ganze Städte lieben oder haſſen, errät man nicht: Laune, Willkür ſcheinen der Götter vorherrſchende Eigenſchaften zu ſein, und die „armen Menſchen“ ſind wahrlich zu beklagen, daß ihre Geſchicke ſolchem Regimente anheimgeſtellt ſind. Im 3. Geſange erflehten die Menſchen von den Göttern Verderben auf den herab, der den Vertrag

bräche: hier beraten die Götter selbst den Vertragsbruch, Athene übernimmt die weitere Ausführung des Beschlusses, von dem gerade der Unschuldigste, Menelaos selbst, betroffen wird, da auf ihn der tückische Pfeil abgeschnellt werden soll. Nun versteht man, warum Zeus das Gebet der Achaier und Troer, den Verräter zu strafen (3, 303), nicht erhört: er setzt selbst den Verrat ins Werk! Die treibende Kraft im Götterrate ist Here, die klug und geschickt den wortreichen Zeus beherrscht und den Rat formuliert, den dann Zeus wörtlich der Athene übermittelt. Wenn sie in der Folge durch ihr eigenes Eingreifen Menelaos vor dem Tode behütet, so ist das natürlich, weniger begreiflich jedoch, wenn sie Pandaros veranlaßt, vor der verräterischen Tat zu Apollon zu beten. Nur hier und im 5. Gesange befindet sich unter den Göttern bereits Here, wie sie Nektar kredenzt; nur hier und im 5. Gesange hat Athene den Beinamen Alalkomeneïs.

Von den Menschen ist in dieser Partie des Gesanges Agamemnon eingehend und mit Zuneigung vom Dichter behandelt; seine hier hervortretende Bruderliebe ist vielfach gerühmt worden, doch ist sie mehr rhetorisch-pathetisch als innerlich und wahr. Daß Agamemnon eine so lange Rede in dem Augenblick hält, wo er den Bruder tödlich getroffen glaubt, statt durch schnelle Tat sich in Wahrheit um ihn liebevoll besorgt zu erweisen, ist gewiß nicht sachgemäß. Er ist red- und gefühlsselig, in Empfindungen schwelgend und so in unmittelbarer Folge zwischen Mut und Verzweiflung wechselnd: seine Rede (155—182) zeigt, daß sie kein echter Dichter geschaffen hat, sondern einer, der gefühlsselig reflektiert, dessen Herzenssprache nicht ursprünglich ist; darum ist an ihr auch nichts durch Ausscheidung zu bessern, sie ist aus einem Gusse, das Machwerk einer unklaren Phantasie.

Seine Todesgedanken um den Bruder führen ihn alsbald auf die schwere Bestrafung, die Zeus an dem Verräter vornehmen wird, — höchst eigen muß auch diese Zuversicht und die ganze Wahrheit dieser Worte berühren, wenn wir wissen, daß Zeus selbst der geistige Urheber des Verrates ist. — „Wenn auch die Strafe Zeus nicht sogleich verhängt, so wird

das doch spät sicherlich erfolgen" (160 f.): dieses spät im 10. Jahre gesprochen, beweist, wie wenig klar vom Dichter die Situation geschaffen ist. „Das weiß ich sehr wohl", fährt Agamemnon fort, „der Tag wird kommen, da die heilige Ilios hinsinkt und Priamos und das Volk des lanzenkundigen Priamos" (163 ff.). Diese Worte können für sich genommen nur den Sinn haben, dieses werde erfolgen durch die Achaier unter Agamemnons eigener Führung; dem widerspricht aber der Fortgang seiner Rede. Er kommt wieder auf den Schmerz um den Verlust seines Bruders; in ausschweifender Phantasie malt er die Folgen, die der Tod des Bruders nach sich ziehen werde: das Heer werde sofort ergebnislos von Troja abziehen, er selbst in Schande heimkehren. Die beiden Teile dieser Rede stehen so in unlösbarem Widerspruche miteinander: hier gewahrt man den Unsegen einer gutmütigen, aber zuchtlosen Empfindung, die im Überschwange in entgegengesetzte Stimmung umschlägt. Auch daß Agamemnon vor seinem verwundeten Bruder dessen Tod sich ausmalt, das Bleichen seiner Gebeine auf fremder Erde, der Feinde Hohn auf seinem Grabhügel ist wenig geschmackvoll, für seinen Bruder jedenfalls in solchem Augenblicke wenig tröstlich. Aber bald ist Agamemnon auch wieder beruhigt; auf die tröstende Versicherung des Menelaos, daß es so schlimm mit ihm nicht stände, verabschiedet er sofort seine rührseligen Empfindungen und kehrt in die reale Welt gutes Mutes zurück. Von einer Verwundung weiß übrigens die folgende Erzählung nichts mehr (5, 50.) Offenbar ist dem Dichter dieses Gesanges der 6. Gesang bekannt gewesen, denn die Worte von dem Falle Trojas und dem Untergange des Volkes (164 f.) sind von dorther herübergenommen (6, 448 f.), wo sie Hektor spricht. Die tiefe Wehmut, die aus diesen Versen klagt, ist nur im Munde eines Trojaners echt empfunden; ein sieghoffender Achaier würde dem Gedanken mehr triumphierenden Ausdruck geliehen und von sich selbst als dem Zerstörer der Stadt gesprochen haben. Der jüngere Scipio, der bei dem Brande Karthagos Roms kommendes Geschick ahnend schaute, hat Hektors, nicht Agamemnons Worte zitiert.

Auch über die äußere Lage der Dinge herrscht gleiche Unklarheit vor. Im 3. Gesange hatten die Achaier und Troier vor dem Zweikampfe sich gelagert und die Waffen niedergelegt. Nach 4, 114 scheinen noch die Achaier am Boden zu sitzen, während 4, 90 Pandaros mit seinen bewaffneten Kriegern steht; 4, 222 wird das nämliche von Machaon und seinen Leuten berichtet, und 221 rücken die Troer bereits bewaffnet an, während 222 die Achaier erst die Waffen anlegen: letzteres wird noch einmal 252 und 274 gemeldet. Daß irgend ein ausdrücklicher Befehl hierzu erlassen ist, wird nicht erzählt, er kann auch nach der vorliegenden Handlung nicht erteilt sein. Nach V. 65 konnte man annehmen, daß die Troer und Achaier im Kampfe sind. Das äußerliche Schaffen spricht sich auch in dem flüchtigen Abschreiben derselben Situation aus (V. 90 f. = 201 f.).

Die Gleichnisse von der die Fliegen von ihrem Kinde abwehrenden Mutter (120 f.) und der Elfenbein purpurn färbenden Frau (141—145) sind mehr blendend als wahr und richtig empfunden; dort paßt die in den Körper eindringende Lanze nicht zu dem Bilde, hier ist das Detail des Gleichnisses die Hauptsache, das mit der vorliegenden Sache gar nichts zu tun hat.

In dem Stücke 1—222 ist uns jedoch auch eine vortreffliche Partie erhalten, die Beschreibung, wie Pandaros' Bogen entstanden ist und dessen Pfeilschuß: hier zeigt sich der Dichter als Meister in der Kleinmalerei. Ob er derselbe ist, der auch das übrige geschaffen, ob er mit dem Dichter des 3. Gesanges identisch ist, darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen: es ist wohl anzunehmen, daß im 3. und 4. Gesange, welche hinsichtlich der Handlung gleiche Tendenz haben, die Arbeit verschiedener Dichter uns vorliegt.

Die Schlußverse dieser Partie (220—222) verraten ihre eigentliche Absicht; sie sollen den Einschub mit der ursprünglichen Dichtung wieder vermitteln. Da werden die Troer als anrückend gedacht, man weiß nicht, wie sie nach dem Vorausgegangenen dazu kommen, während die Achaier erst die Waffen

anlegen. Dies war nach dem Folgenden allerdings geboten, da nach 252 und 274 die Achaier als ſich rüſtende erwähnt werden: ſo wurde ganz äußerlich hinübergeleitet, dabei nicht der Widerſpruch gemerkt, daß trotz des Anrückens der Troer die Achaier noch lange ſich mit der Rüſtung beſchäftigen, und Agamemnon, von Schar zu Schar herumgehend, die Ronde machen und Reden halten darf.

Mit dieſer Muſterung Agamemnons betreten wir wieder den feſten Boden echter Poeſie mit ihren klaren, anſchaulichen Gebilden. Im innigſten Zuſammenhange ſteht dieſe Muſterung mit der urſprünglichen Dichtung. Auf ſie hatte ſchon Neſtor (2, 362 ff.) mit ſeinem Rate hingewieſen, die Streiter nach Stämmen antreten zu laſſen: „Dann wirſt du erkennen, wer von den Führern und von den Völkern unkriegeriſch ſich erweiſt, und wer tapfer.“ Hier erhalten wir die Ausführung dieſer Maßregel (vgl. S. 158). Die Muſterung ſchließt ſich eng an den 2. Geſang an, da wo die Scharen der Achaier zum Kampfe ſich ſammeln (464—68), und die Troer auf die Mitteilung der Iris ſich ordnen (785—815): bei dieſen Vorbereitungen zu dem bevorſtehenden Kampfe war für die Beſichtigung der Krieger durch Agamemnon, für aufmunternde, lobende oder tadelnde Rede noch vollauf Zeit.

Vortrefflich in ihrer Eigenart treten die einzelnen Heerführer nacheinander auf, wie der Oberkönig von einem zum anderen kommt; der rote Faden, der ſich durch die ganze Szene hindurchzieht, iſt die kampfbereite Luſt Agamemnons, ſein Beſtes zu geben (223—225), aber auch die innere Sorge, die ſein zwieſpältiges Weſen offenbart. Dieſe Unruhe, mit dem beſten Wollen verbunden, iſt auch die Quelle, aus der Lob und Tadel fließen; ſie kann entſchuldigen, wenn der König unter dem Eindrucke der in ihm wogenden Stimmungen hier wie dort über das Maß geht. Sehr fein empfindet dies Diomedes, wenn er den mitgekränkten Gefährten Sthenelos zu beſchwichtigen ſucht: „Ich verarge es durchaus nicht dem Hirten der Völker Agamemnon, wenn er zum Kampfe die wohlbeſchienten Achaier antreibt. Denn ihm iſt zugleich der Ruhm im Gefolge, wenn die Achaier die Troer vernichten

und die heilige Ilios nehmen, ihm auch wieder großes Leid, wenn die Achaier unterliegen" (413 ff.).

Dieſes höchſt wirkſame Motiv, durch das wir auf dem Gange des Agamemnon zugleich die hervorragenden Heerführer, denen ſpäter eine Rolle in der Dichtung zufallen ſoll, kennen lernen, hat der Dichter des 3. Geſanges für ſeine „Mauerſchau" entlehnt — dort werden auch die Scharen des Aias und Idomeneus nebeneinander ſtehend gedacht (3, 229 f.) —, ſie ſind jedoch lange nicht ſo lebendig geſtaltet: dort einfache Beſchreibung der Helden durch eine dritte Perſon, hier lebendigſte Selbſtſchilderung durch Rede und Gegenrede. Höchſt charakteriſtiſch iſt es, daß der Dichter einen Helden allein nicht das Wort zur Erwiderung nehmen läßt, den Mann der Tat, Aias, der ſchweigend das ihm reich geſpendete Lob hinnimmt: ſo zeigt er ſich als den in ſich allein feſt beruhenden Mann (S. 78). Aber mit um ſo größerer Liebe weilt der Dichter bei ihm in der anſchaulichen Schilderung ſeiner Scharen, denen er gebietet.

Schön iſt der Kontraſt, in dem uns der Dichter vom ernſten Manne zum heiteren, weiſen Greiſe führt, der ebenſo gerne die Rede pflegt, wie er unermüdlich iſt, der jungen Generation die Tatkraft der Vorfahren zu vergegenwärtigen. Wenn er zu geſchloſſenem Zuſammenhalten der Seinigen rät, um ſo des Sieges gewiß zu ſein, ſo ſehen wir ihn das praktiſch durchführen, was er im 2. Geſange (362 f.) ſelbſt geraten hatte (S. 58).

Es iſt auffallend, daß Agamemnon den Odyſſeus ſo unwirſch anfährt, gerade den Mann, der die Achaier von dem ihnen willkommenen Plane, nach Hauſe zu fahren, abgebracht hatte (vgl. S. 156). Bei der Art des Agamemnon iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß er, der damals hilflos daſtand, durch den ſo großartigen Erfolg des Odyſſeus innerlich verſtimmt war: jener hatte das göttliche Zepter ihm aus der Hand genommen und durch den Gehorſam der Maſſe zu Ehren gebracht (2, 185 f.); auch dort gedachte dieſer großen Tat trotzdem Agamemnon mit keiner Anerkennung (S. 159). Ohne rechten Anlaß macht ſich hier eine innerliche Gereiztheit

gegen Odysseus Luft und findet ihre Sättigung in dem scharfen Tadel seines jetzigen ruhigen Verhaltens: daß er dann nach der sehr treffenden, ebenso kurzen wie sicher gehaltenen Erwiderung des Odysseus sogleich einlenkt und durch freundliche Rede ihn zu begütigen sucht; damit erweist er die gutmütige Seele, die in ihm wohnt, der es nur unter dem Gefühle der Oberhoheit und Verantwortlichkeit oft genug an dem Gleichmaße der Kraft gebricht.

Und doch schreitet er fort, um sogleich wieder zu tadeln, wohl auch psychologisch für Naturen wie Agamemnon, die durch den Tadel zu wirken und den Mut anzuregen suchen. Ganz vortrefflich schließt des Agamemnon Ronde mit dieser lebendigen Szene ab, in der in reinster Zeichnung der Held des bald beginnenden Kampfes uns entgegentritt, Diomedes, welcher im Bewußtsein seiner wahren Kraft vornehm für den Augenblick sich beugt, um alsbald den Oberkönig durch die Tat zu widerlegen, während sein trotziger Gefährte Sthenelos, der Sohn des von der späteren Poesie als Typus wilden Übermuts dargestellten Kapaneus, sich gegen die Oberhoheit auflehnt und dafür von Diomedes den Verweis empfängt. Wie Diomedes sich zum Kampfe bereit macht, da „hätte auch den beherzten Mann Furcht ergriffen" (420): damit ist der schicklichste Übergang zum Beginne der Schlacht gewonnen und zugleich auf die sich sofort bewährende Größe des Diomedes hingewiesen.

Für die epische Technik sind der Gegensatz wie das Gleichmaß und die Regelmäßigkeit im Aufbaue der Szenen wirksame Mittel: das zeigt sich hier, wie dem Lobe der Tadel folgt, wie Agamemnon im Eingange beider Gruppen von Heerführern, für ihn sehr bezeichnend, dasselbe Motiv variiert, die Auszeichnung beim Fürstenmahle, wie die Erwiderung der getadelten Feldherren in einer gleichen Anzahl von Versen erfolgt (350—355 und 358—363 = 6 Verse; 404—410 und 412 bis 418 = 7 Verse). Jede Einförmigkeit wird vermieden: nimmt Agamemnon den Tadel dem Odysseus gegenüber zurück, so schneidet einen ähnlichen Ausgang Diomedes durch seine Kampfbereitschaft ab.

Dem Gespräche des Agamemnon mit den einzeln genannten Helden geht noch dessen lobende und tadelnde Ansprache an die Massen voraus (232—239 und 240—249); dies ist eine dumme Nachdichtung, die von den Versen 2, 365 f., wo Nestor riet, den Wert der Führer und Völker zu prüfen, beeinflußt ist. Der Nachdichter merkte nicht, daß mit den Führern auch die Völker gelobt oder getadelt werden; er verstand jene Verse ganz äußerlich und schob noch besondere Anreden an die Völker vor. Er brachte auch eine Anspielung auf den vorangegangenen Bruch des Vertrages an, um das Echte und Unechte mechanisch zu verbinden, wie ihm auch die zweite Anspielung in der echten Partie (268—270) zufällt. Als ein Vorbild für seine Eindichtung fand er eine im Baue entsprechende Szene im 2. Gesange, wo sich Odysseus mit Ansprachen an die Könige und Massen wendet (2, 188 ff.). Indem er in seiner Nachdichtung den Kampf bereits begonnen sein läßt (V. 240, der Vers ist gedankenlos aus 6, 330 entlehnt), kommt er selbst in Widerspruch mit der echten Dichtung, die erst die Vorbereitungen zum Kampfe kennt. Nach den Versen 247—249 scheint er schon die Gesänge 13—15 vor sich gehabt zu haben, auf die er anspielt. Übrigens schließen seine Verse mit denselben Worten, wie die echte Dichtung vor dem Einschub (231 und 250): wir haben dies mechanische Verfahren der Nachdichter, mit dem sie in den verlassenen Weg wieder einlenken, schon früher gefunden (S. 163).

Das Vorrücken der beiden Heere zum Kampfe, der Beginn der Schlacht ist eine hochpoetische Schilderung (422—456): wie der Dichter die sich bewegenden Massen durch Gleichnisse zu veranschaulichen sucht, kennen wir aus dem 2. Gesange; daß es zu seiner Technik gehört, die beginnende Schlacht mit einer allgemeinen Darstellung der aufeinanderstoßenden feindlichen Leidenschaften zu eröffnen, um dann die Großtaten des gerade hervorragenden Helden daran zu knüpfen, werden wir ausführlich im 11. Gesange kennen lernen, der das reinste Muster für eine epische Schlacht ist. Die schöne Charakteristik der still und geschlossen vorrückenden Achaier und der mit

lautem Geschrei heranziehenden Troer hat der Dichter des 3. Gesanges für den Eingang seiner Nachdichtung entlehnt (3, 1—9).

Was nach der glänzenden Schilderung von 457 bis zum Schlusse des Gesanges folgt, ist wertlose Dichtung; es ist ein seelenloses Verzeichnis von getöteten Kriegern, wie wir derartige Mordgeschichten, die um ihrer selbst willen dastehen, noch vielfach treffen werden. Der Ausdruck hier wie in allen diesen Partien ist schablonenhaft gebraucht und gleichmäßig. Echte Partien sind kopiert (vgl. 463 ff. und 11, 257 ff., 469 = 11, 260 und 471 = 11, 72). Das Menschliche, das uns von den Göttern mitgeteilt wird, ist nichtssagend und öde; immer wieder kehren dieselben Motive, z. B. wenn nichts weiter gesagt wird als „er kam von Abydos" oder „er kam von Ainos". Der Simoeisios (4, 474 ff.) und der Satnis (14, 442 ff.) sind Gebilde einer recht mechanisch gestaltenden Fabrik. Wie uns in solchen Fällen der echte Dichter menschlich zu rühren weiß, sagt uns gleichfalls der 11. Gesang. Es ist gewiß nicht zufällig, wenn in diesem Verzeichnisse die mit A anfangenden Namen vorherrschen; Antilochos, ohne jedes schmückende Beiwort eingeführt, beginnt den Reigen, dann folgen die Abanter, Anthemions Sohn, Aias, Antiphos, Ainos und der Aitolier Thoas: das weist auf reflektierte Dichtung hin. Auch treiben in dem Kampfe die Götter ihr Unwesen, welche die Nachdichter ganz äußerlich einfügen, ohne irgend poetische Wirkung damit zu erzielen: der von Troja aus zu den Troern sprechende Apollon ist eine komische Figur. Der Abschluß 539—544 zeigt das ungeschickte Ringen eines geschmack- und gedankenlosen Dichters mit dem Ausdrucke.

Fünfter Gesang.

(Großenteils spätere Eindichtung.)

Was der 4. Gesang in Aussicht stellt, Taten des Diomedes, durch welche Agamemnons Vorwürfe widerlegt werden, erfüllt der 5. Gesang, er bringt die Aretie des Diomedes: zeichnete ihn im 4. Gesange seine maßvolle Selbstbeherrschung aus, so tritt nunmehr seine hervorragendste Eigenschaft leuchtend hervor, seine fortstürmende, ungebrochene Kampfeslust. Von Athene noch besonders mit Mut erfüllt, die ihm um Haupt und Schultern feurigen Glanz aufstrahlen läßt (1 ff.), ähnlich wie sie später Achilleus mit Zornesfeuer umleuchtete (18, 203 ff.), stürmt Diomedes hinein in der Feinde Scharen und schafft so zugleich anderen Führern der Achaier freie Bahn zur Vollbringung von Taten: unaufhaltsam wird deren Vorstürmen, vor allem das des Diomedes, der die Troer vor sich hertreibt, wie der von Frühlingsfluten geschwellte Strom alles vor sich niederwirft, die Brücken und die Gehege der schön gedeihenden Gärten (89 ff.). Inmitten des furchtbaren, erbarmungslosen Mordens werden dennoch menschlich tief berührende Töne angeschlagen. Hier fällt ein Sohn eines Priesters, dem zweiten Sohne wehrt der Gott selbst das Verderben noch ab, damit den greisen Vater nicht allzu schwerer Kummer belaste (9, ff.); dort wird ein Held getötet, den Artemis das Wild zu erjagen gelehrt hatte, leider konnte diese Kunst ihm hier im ernsten, männermordenden Kampfe nichts nützen (48 ff.); wieder anderswo fällt der Sohn eines kunstreichen Meisters, des Harmonides, eines Schützlings der

Pallas Athene, der auch dem Paris die Verderben bringenden Schiffe zur Fahrt nach Hellas erbaut und ſo unwiſſentlich auch des eigenen Sohnes Verderben heraufbeſchworen hatte (59 ff.). Immer neue Bilder ziehen vorüber in ſchneller Folge und mannigfaltiger Abwechſlung, aber aus dem Gewühle mitten heraus ragt des gewaltigen Diomedes Geſtalt; von den übrigen Helden werden hier zunächſt nur Idomeneus', Meriones', Eurypylos' Taten erwähnt.

Von V. 95 ab treten die anderen achaiiſchen Helden hinter Diomedes zurück, der in einem weit und lebendig ausgeführten Gemälde geſchildert wird, wie er mit Pandaros und darauf mit dieſem und Aineias zuſammentrifft. Pandaros, als trefflicher Schütze wohl bekannt und darum einfach nur als „Lykaons Sohn" eingeführt (95), iſt nach Schützenart ein temperamentvoller Kämpfer; laut triumphiert er in vollem Jubel, daß ſein Pfeil den Diomedes tödlich getroffen habe, um darauf ſofort in dem Getümmel wieder zu verſchwinden. Doch Diomedes, den auf ſein Gebet die Göttin Athene mit neuem Mute erfüllt hat, ſtürzt, von Racheverlangen getrieben, mit dreifach erhöhter Kraft in den Kampf zu wildem Morden wie ein Löwe, der angeſchoſſen in die Hürde dringt und ein Tier nach dem anderen erwürgt, bis er Aineias und Pandaros im Kampfesgetümmel wiederfindet. Die längeren Reden, in denen dieſe beiden Helden ihre Anſichten austauſchen und ſich auf den Kampf vorbereiten, ſpiegeln ihre Seelenſtimmung ab, die fromme Scheu des Aineias, der in dem furchtbaren Diomedes einen Dämon vermutet, und wieder die Verzagtheit des Pandaros, in welche ob des mißlungenen Pfeilſchuſſes die ihm eigene Zuverſicht ſo plötzlich umgeſchlagen iſt. Auch Diomedes und ſein treuer Wagenlenker Sthenelos wechſeln miteinander Reden, wie ſie die beiden Helden zum Kampfe ſich nahen ſehen. Der ſonſt trotzige, kecke Sthenelos warnt Diomedes vor dem Kampfe mit den beiden Helden, er wußte ja nicht, wie Diomedes von ſeiner Schutzgöttin neu geſtärkt worden war; ſo rät er in väterlicher Sorge um den bereits verwundeten Helden zum Rückzuge. Doch ſcheel ihn anblickend ruft Diomedes: „Fliehen?

Kein Wort mehr davon! Den Rat verschmäh' ich von dir selbst: weichend zu kämpfen und scheu mich zu ducken ist meine Natur nicht" (253 f.): hier ist der Schlüssel zum Verständnis des mächtigen Helden, der, seiner Gottheit voll, in der Schlacht kein Wanken kennt! In dem bald darauf wieder anhebenden Kampfe ertönt noch einmal das laute Frohlocken des Pandaros, nachdem er seine Lanze auf Diomedes entsandt hatte: „Getroffen bist du, nun wirst du fürder nicht mehr standhalten!" (284 f.). Doch „gefehlt, nicht getroffen hast du!" (287) tönt es zurück, und mit sarkastischem Humor fährt Diomedes fort: „Ihr werdet nicht eher aufhören, als bis der eine von euch Ares mit seinem Blute gelabt hat!" (298 f.), und sofort erlegt er mit seiner Lanze Pandaros, während er Aineias mit einem gewaltigen Feldstein zu Fall bringt. Mit V. 310 reißt die echte Dichtung ab; was darauf folgt, ist im wesentlichen fremde, ungehörige, auch schlechte Einfügung.

Wer in den beiden ersten großartigen Gesängen des Dichters Kunst bewundert hat, mit der dieser den Streit zweier Könige in atemlos aufhorchender Versammlung schildert, dann wieder die Regungen der Volksseele in lebendigster Weise darstellt, lernt jetzt im ersten Teile des 5. Gesanges den großen epischen Stil Homerischer Schlachtschilderung kennen. Der Dichter führt nicht die großen Heeresmassen vor, die Schlacht löst sich zu einzelnen Kämpfen auf, in denen die Helden sich messen. Auf Streitwagen, welche Wagenlenker führen, stürmen die Helden heran und werfen ihre Lanzen, oder sie springen vom Wagen herab und kämpfen zu Fuß mit Lanze, Schwert oder Feldsteinen, wie sie das Schlachtfeld bietet, während der Wagenlenker mit dem Gespanne in der Nähe hält. Kürzere oder längere Reden, in denen die Helden ihrer Väter gedenken oder der eigenen Taten, ihre frohe Zuversicht auf den bevorstehenden Kampf oder ihre Sorgen aussprechen oder zu den Göttern beten, bringen im furchtbaren Morden willkommene Unterbrechung: das heroische Zeitalter, in dem edle Abkunft und eigene Heldenhaftigkeit Stellung und Würde gibt, tritt uns auf dem Schlachtfelde in seiner Macht und Pracht

entgegen; wunderbar mutet uns die Naivität an, in der edle Herzensgröße und unmenschliches Morden sich ablösen.

Nur durch wenige Einschiebungen ist dieser erste Teil des Gesanges entstellt. Den im 4. Gesange von Pandaros vollzogenen Treubruch hat der Dichter offenbar nicht gekannt, sicherlich hätte er sonst des Pandaros Tod mit dem Vertragsbruche in inneren Zusammenhang gebracht, was doch nahe lag. Nur an einer Stelle nimmt Pandaros darauf Bezug (V. 206—8), die sich als späterer Zusatz ausweist, der nur den Zweck hatte, die später aufgenommene Szene des 4. Gesanges mit dem fünften zu verknüpfen; so ungeschickte Verse nach Ausdruck und Inhalt können nur redaktioneller Tätigkeit ihr Dasein verdanken. Was sie sagen, ist ungehörig und kindisches Gerede dem Sinne nach. In V. 206 fehlt, was Pandaros entsandt hat. Seinen Angriff auf den „Tydiden" hatte er schon 188 dem Aineias erzählt, darauf 207 nochmals zurückzukommen, war überflüssig; man sieht, daß es dem Redaktor wesentlich um die Einfügung des „Atriden" zu tun war, die Aineias, der den ersten Pfeilschuß offenbar nicht kannte, nicht verstand. Daß Menelaos nach seiner Verwundung noch kampfeslustiger wurde, ist unrichtig. Gerade die dumme nachträgliche Verknüpfung beweist, daß der Treubruch des Pandaros dem ursprünglichen Plane der Dichtung nicht angehört hat. Zu beseitigen ist ferner der törichte V. 36. Der Redaktor, welcher später den Ares eingreifen läßt, sorgt so vor, um ihn von dieser Stelle wieder leicht abzuberufen. Unecht sind endlich die Verse 123—133. Es ist zunächst nicht homerische Art, daß, wenn ein Gott von den Sterblichen um etwas gebeten wird, er dies zuerst gewährt und darauf noch das Wort nimmt; was Athene aber in dieser Rede (124 ff.) zu geben verheißt, war gar nicht erbeten worden: Diomedes hatte auch nirgends Verzagtheit gezeigt, so daß Athene nicht nötig hatte, ihre Rede damit zu beginnen, daß sie Mut zuspricht. Alles Erforderliche hatte sie bereits im V. 122 ausgeführt; es ist widersinnig, wenn sie dann noch näher tritt, um eine unpassende Rede zu halten. Die Verse 123—33 verdanken ihre nachträgliche Entstehung den

Verſen 331 ff., in denen erzählt wird, Diomedes habe die wehrloſe Göttin Aphrodite erkannt und ſei auf ſie eingedrungen; um zu erklären, wie er die Göttin erkennen konnte, hat der reflektierende Interpolator ſeine Verſe eingeſchoben und ſo vor der Zeit ſchon den kommenden Gang der Handlung angedeutet, iſt aber mit ſich ſelbſt in Widerſpruch geraten: denn ſpäter iſt Diomedes der Mahnung der ſchützenden Göttin nicht eingedenk, ſondern ſtürmt trotz der Warnung der Athene dreimal auf Apollon ein. Wenn er dies in der ſpäteren Erzählung tut, ſo erklärt ſich dies von ſelbſt aus ſeiner fortſtürmenden, vor nichts zurückbebenden Kampfesnatur. Von dieſem Charakter weiß der zweite, größere Teil des Geſanges nichts mehr; hier iſt er mit den Achaiern auf dem Rückzuge, ſein Weſen und Auftreten iſt völlig anders als früher, ohne daß ſich ein innerer Grund für dieſe Wandlung bietet. Die im 6. Geſange anhebende Handlung, welche die Entſendung des Hektor nach Troja veranlaßt, ſetzt wieder die unbezwingbare Kraft, das verderbliche Vordringen des Diomedes voraus, d. h. ſie knüpft an den erſten Teil des 5. Geſanges an, woraus folgt, daß deſſen zweiter größerer Teil mit der echten Dichtung nichts zu tun hat. Aber auch ſonſt erweiſt ſich der zweite Teil des 5. Geſanges in jeder Beziehung als ein fremdartiger Beſtandteil.

Charakteriſtiſch iſt es zunächſt, daß die Götter Ares, Athene, Here, Apollon fort und fort in die Handlung eingreifen, ohne daß ſichtbare Wirkungen ſich daraus ergeben; um nichts gefördert ſchreitet die Handlung weiter, und wenn im Anfange des 6. Geſanges (1) das Forttoben der Schlacht ohne die Götter gemeldet wird, ſo hebt dies gleichſam von neuem an, als wären Götterſzenen gar nicht vorausgegangen; faſt ſieht es ſo aus, als wenn die anfangs ſoviel Geräuſch machenden Götter ſchließlich nichts Beſſeres zu tun wiſſen, als ſich ſelbſt aus dem Kampfe zu vertreiben und die Menſchen allein ſich zu überlaſſen: auch von dieſem Geſichtspunkte aus erweiſt ſich der zweite Teil des 5. Geſanges als Einſchub eines reflektierenden Dichters; denn eine ſo völlig überflüſſige,

in den Erfolgen wirkungslose Dichtung kann nicht auf Rechnung des ursprünglichen, einen bestimmten Plan verfolgenden Dichters gesetzt werden.

Da, wo das Abreißen des echten dichterischen Fadens angenommen wurde (321), beginnt zunächst das Eingreifen der Aphrodite zugunsten ihres Sohnes Aineias. Schon im 3. Gesange lernten wir das Eintreten dieser Göttin für ihren Schützling Paris kennen; hier ist es noch auffallender. Einen neuen, fremdartigen Sagenstoff bringt dieses Stück Dichtung. Die Mutter der Aphrodite, Dione, weilt im Olympos, dort ist auch der Götterarzt Paieon. Herakles spielt eine große Rolle, der den Hades im Totenreiche verwundet hat; Here wird von ihm mit einem Pfeile getroffen. Tlepolemos ist ein Sohn des Herakles (628). Wir erfahren von dem Kampfe des Ares mit Otos und Ephialtes, in dem er beinahe getötet wäre. Aphrodite hat den Beinamen Kypris. Für das Blut der Götter ist nur hier eine besondere Bezeichnung. Überhaupt finden wir eine viel reicher ausgebildete Göttermythologie. In Pergamon ist ein Göttertempel mit einem Allerheiligsten, in dem Leto und Artemis den verwundeten Aineias heilen. Apollon und Ares helfen den Troern, die jedoch sichtliche Fortschritte nicht machen. Trotzdem beschwert sich Here, daß Ares den Troern beistehe, und zieht mit Athene hinaus, um Ares aus dem Kampfe zu vertreiben. Breit und rhetorisch pomphaft wird ihre Ausrüstung geschildert, und doch steht damit das Ergebnis nicht im Einklange: Here begnügt sich, die Achaier anzufeuern, indem sie in der Gestalt des Stentor und mit einer Stimme wie von 50 (!) Männern laut ruft, während Athene den Diomedes veranlaßt, den Ares anzugreifen und zu verwunden, der dann vor Schmerz wie 9000 (!) Männer brüllt: das alles hätte zudem ohne den großen Apparat ausgeführt werden können. Ganz wunderlich ist die Idee des Apollon, statt des verwundeten Aineias, den er entrückt, ein Abbild, ein Eidolon zu fertigen und um dieses die Troer und Achaier kämpfen zu lassen (450 ff.); bald darauf erscheint Aineias wieder völlig hergestellt, er wird freudig begrüßt, ohne daß seiner Verwundung gedacht wird und von

der Fortſchaffung des Eidolon die Rede iſt. Das geſamte Götterweſen iſt nicht nur unklar, ſondern auch unwürdig dargeſtellt. Am ſchlimmſten wird Ares behandelt. Zeus geſtattet der Here und der Athene, ihn anzugreifen, er hetzt noch beſonders die Athene auf ihn und ſagt ſpäter zu dem verwundeten Ares, ſeine Leiden habe er ſeiner Mutter Here zu danken, da er ihre Streitſucht teile und von ihrem Weſen ſich beſtimmen laſſe (891 ff.); man bekommt die böſeſten Worte zu hören, welche die Götter untereinander oder zu den Menſchen über Ares oder in ſeiner Gegenwart ſprechen.

Wie die Götter, ſo entbehren auch die Menſchen einer plaſtiſchen Darſtellung. Da wo wir Hektor zum erſtenmal in dem Kampfe auftreten ſehen, wird er wie ein Schulknabe von Sarpedon geſcholten (472 ff.). Er rafft ſich danach zur Tatkraft auf, indem er vom Wagen ſpringt und — zum Kämpfen auffordert. Erſt 608 tötet er zwei unbedeutende Krieger und im Bunde mit Ares tötet er 699 ff. Achaier: nirgends zeigt er eine Spur von perſönlicher Heldenhaftigkeit. Auf troiſcher Seite lernen wir Sarpedon kennen, der ohne weiteres als bekannt vorausgeſetzt wird. Mit ſeiner Rede (472 ff., 492) ſtellt er ſich ſelbſt dem Hörer vor, da er für Hektor, dem die Rede gewidmet iſt, lauter Bekanntes ſagt: wie die Maler im Mittelalter, denen die Gabe individueller Charakteriſtik fehlte, den Perſonen ihren Namen auf Zetteln in den Mund gaben. Die hohle, prahleriſche Geſtalt des Sarpedon iſt charakteriſtiſch für die Geſtaltungskraft unſeres Dichters. Er, der ſich ſo ungemeſſen vor Hektor zu rühmen weiß, tut nach ſeiner Rede gar nichts, und dem Tlepolemos gegenüber ſpielt er eine recht jämmerliche Rolle: zu kläglichen Bitten läßt er ſich dort gegen Hektor herab, den er vorher ſo arg geſchmäht hatte (684 ff.). Tlepolemos in ſeinem prahleriſchen Weſen iſt ein ganz ebenbürtiger Gegner des Sarpedon. Überhaupt könnte der Zweikampf zwiſchen Tlepolemos, dem Sohne des Herakles, und Sarpedon, einem Enkel des Herakles, als Muſter einer Traveſtie gelten, wenn ſie nicht gar zu langweilig wäre. Dieſer Dichter vermag nur Geſtalten zu ſchildern, die den Mund vollnehmen, doch jeder

Tatkraft entbehren (571 ff.). Der vor den Geschossen der Troer sich zurückflüchtende Aias (610 ff.) ist eine Karikatur des Aias im 11. Gesange; die dortige Darstellung ist unserem Dichter jedenfalls bekannt gewesen (vgl. 619 und 11, 571 ff.). Die größte Untugend dieser „Helden" ist ihre redselige Geschwätzigkeit. Sie weisen sich damit als Renommisten und Schwätzer aus, indem sie sich gegenseitig Bekanntes sagen; man merkt hier die Absicht des Dichters: er verarbeitet in den Reden allerlei Sagenstoff, den er als schlechter Erzähler so am besten anzubringen vermag.

Die unglaubliche Schwäche der Personen dieses Dichters rückt die Handlung nicht von der Stelle; soviel auch äußerlich vorgeht, es bleibt alles ohne wirklichen Fortgang. Alle Augenblicke heißt es: „die Heere rücken aufeinander los" oder „ein Held tritt nahe heran": das sind die Abschnitte, mit denen der Faden der Erzählung fortgeschleppt wird. Sie ist durchweg reflektiert; sie entwickelt sich, als wenn die Handelnden schon den Ausgang kennen und danach ihre Maßnahmen treffen. Von 541—560 wird erzählt, wie Aineias zwei Achaier tötet: wir hören ein langes Geschlechtsverzeichnis; was sie aber selbst getan haben, wird nicht erzählt, der Dichter gibt dafür ein Gleichnis, dessen Gedanke entlehnt ist, das auch für die Anwendung nicht paßt; ganz gegen homerische Sitte wird sogar nicht einmal die Verwundung angegeben. Das ist ein Beispiel, wie dieser Dichter in seinen Schlachtschilderungen uns menschlich zu bewegen weiß.

Der Ausdruck ist verschwommen, trivial, gedankenlos. Odysseus überlegt 671 ff., ob er das eine oder das andere tun sollte; anstatt in homerischer Anschaulichkeit fortzufahren: „Er entschloß sich dazu" usw., erzählt unser Dichter wieder, das eine war ihm vom Geschicke nicht bestimmt, darum lenkte die Athene seinen Sinn auf das andere: so ist danach das „Überlegen" eine Phrase und die ganze Wendung aus der Odyssee entlehnt (671 = Odyss. 4, 117 und 24, 235). — Dem Sarpedon wird die Lanze aus dem Schenkel „gestoßen" (vgl. S. 135); dann fährt der Dichter fort: „Den verließ die Seele (soll bedeuten: er wurde ohnmächtig), und Dunkel

ergoß sich über die Augen; dann atmete er wieder auf, da des Boreas wehender Atem den die Seele Aushauchenden belebte"; auch hier ist wieder die letzte Wendung aus der Odyssee entnommen (698; vgl. Odyss. 5, 468). So geistlos und nüchtern lösen sich hier seelische Zustände ab.

Die Achaier können sich dem Hektor und Ares gegenüber nicht halten; dies drückt unser Dichter so aus: „Weder wandten sie sich hin nach den dunklen Schiffen, noch rückten sie je entgegen zum Kampfe, sondern sie zogen sich immer zurück" (700 ff.): ein Beispiel für den verschwommenen, geschmacklosen, trivialen Ausdruck. Auch die Gleichnisse entbehren jeder sinnlichen Anschaulichkeit (vgl. 522 ff., 600 ff., 770 ff., vgl. S. 130 f.).

Der dem Dichter selbst zu Gebote stehende sprachliche Ausdruck ist armselig: wahrhaft ermüdend wirken auf den Leser dieselben Wendungen bei den Übergängen oder inmitten der Erzählung in unmittelbarer Folge. Der Dichter schöpft nirgend aus dem vollen, sondern wirtschaftet mit geborgtem Gute, er braucht denselben Sprachschatz, der auch in anderen unechten Gesängen sich findet, namentlich im 8., 13., 14. und 15. Gesange oder tritt mit ganz neuem, unepischem Wortvorrat auf. Wenn er die echte Dichtung ausschreibt, macht er dies ungeschickt und seelenlos; an vielen Stellen beweist er gedankenlose Benutzung des 1., 11. und 22. Gesanges. Eine besondere Vorliebe hat er für das Wort „schnell" von Personen und als Adverbium, das die echte Dichtung nur von Sachen gebraucht. An acht Stellen läßt sich seine Abhängigkeit von der Odyssee nachweisen, so daß dies ein Licht auf die Zeit der Entstehung dieses Gesanges wirft.

Die Unklarheit und Verschwommenheit der Situation, der Mangel an folgerichtiger Motivierung, die triviale Behandlung und Verzeichnung der Götter und Menschen, das Ungeschick der Erzählung, die Dürftigkeit und Nüchternheit des Ausdrucks stellen dem Dichter dieses Teiles des 5. Gesanges ein schlimmes Zeugnis aus.

Aus der jetzigen Überlieferung des zweiten Teiles des 5. Gesanges läßt sich vielleicht ein ursprüngliches Motiv

auslösen und danach die weitere Entwicklung etwa so vermuten: nachdem Aineias bewußtlos zusammengebrochen ist (310) und Sthenelos der Weisung seines Herrn gemäß des Aineias Gespann geborgen hat (319—329), tritt Apollon zur Rettung des Aineias ein, 344 (dieser Vers ist ein wenig umzuändern), woran sich die Verse 432—445 anschließen. Die Schlacht nahm dann ihren weiteren Fortgang in der Art, daß die Achaier unaufhaltsam vordrangen.

Sechster Gesang.

„Weiß ich ja nicht, ob ich noch zurück zu den Meinigen kehre
Oder mich jetzt durch die Hände der Danaer tilgen die Götter."
(367 f.)

An die eben gezeichnete Situation in dem ursprünglichen 5. Gesange knüpft der sechste mit V. 2. unmittelbar an und bringt zunächst eine Reihe von Kampfszenen, die dem Stile nach den im Eingange des 5. Gesanges geschilderten würdig entsprechen. War Diomedes auf die drohende Stimme des Apollon (4, 444) ein wenig zurückgetreten, so greift jetzt zuerst Aias wieder an, dem dann Diomedes, Eurhalos, Odysseus, Menelaos, Taten vollbringend, folgen. Auch hier weiß uns der Dichter von den Getöteten allerlei zu erzählen. Arylos, den Diomedes erlegt, war allen Menschen ein Freund; er hatte an der Straße gewohnt und edle Gastfreundschaft ausgeübt: nun stand ihm auf dem Schlachtfelde, seine Liebe vergeltend, niemand zur Seite. Zwei Söhne einer jungen Nymphe, von deren Liebe uns der alles wissende Dichter berichtet, fallen von der Hand des Eurhalos (21—28). Adrestos ist aus dem Wagen geschleudert und wird so von Menelaos angetroffen, den er mit rührenden Worten gegen reiches Lösegeld um sein Leben anfleht; schon scheint seine Bitte gewährt zu sein, da tritt mit erbarmungslosen Worten Agamemnon dazwischen und tötet Adrestos. Diese höchst lebendig geschilderte Szene (37—65) ist überaus charakteristisch für das Brüderpaar, sie zeigt zugleich, daß offenbar der Dichter den Treubruch des Pandaros und die Verwundung des Menelaos im 4. Gesange nicht gekannt hat, da sonst Agamemnon gerade hierauf einzugehen allen Grund gehabt hätte, um das Verfahren gegen Adrestos zu rechtfertigen. Eine ähnliche Szene bringt der

11. Geſang (128—154), die auch die wilde Unbarmherzigkeit Agamemnons ſchildert, und doch iſt ſie für jene Stelle wieder ganz eigenartig und ſelbſtändig geſtaltet, ſo daß man auch an ſo einfachem Beiſpiele die Erfindungskraft des Dichters auf dem nämlichen Gebiete bewundern kann. Dagegen iſt für das Verfahren eines entlehnenden Dichters der Vers 43 recht lehrreich. Von Adreſtos heißt es hier, er ſei aus dem Wagen kopfüber in den Staub auf den Mund geſchleudert, ein Ausdruck, welcher der Situation völlig entſpricht. Gut iſt auch die Wendung in dem Gebete des Agamemnon (2, 417 f.): „möchten viele um Hektor ‚kopfüber im Staube' mit den Zähnen die Erde erfaſſen", dagegen unwahr, weil gedankenlos entlehnt, iſt ſie 4, 543 f.: „viele Troer und Achaier lagen an jenem Tage ‚kopfüber im Staube' beieinander".

Aus der auf dieſe Kampfſzenen folgenden Rede des Helenos (77 ff.) entnimmt man den Schrecken, der durch Diomedes über die Troer gekommen iſt: danach kann eine vorher den Troern zuteil gewordene Götterhilfe, wie ſie der 5. Geſang bringt, hier nicht angenommen werden. Auch als Hektor die Troer zum energiſchen Widerſtande anzufeuern weiß (104 ff.), iſt von einer Rückbeziehung auf die vorangegangene Unterſtützung durch die Götter keine Rede: die Verwunderung der Achaier über die entſchloſſene Haltung der Troer, ihr Glaube, ein Gott ſei jetzt zu deren Unterſtützung vom Himmel herniedergeſtiegen, ſchließt überhaupt eine früher auch ihnen zur Kenntnis gekommene Hilfe des Ares aus (108—110).

Um die Troer vor dem Äußerſten zu bewahren, wird der „göttergeliebte" (318) Hektor, deſſen fromme Opfer die Götter ſo oft erhört haben, von dem beſten Vogelſchauer der Troer, Helenos, nach der Stadt entſandt; die Göttin Athene, die den Diomedes in der Schlacht in ihren beſonderen Schutz genommen hatte (5, 1—8), ſoll durch ein Opfer der Frauen gewonnen werden, daß ſie den grimmen Feind wenigſtens von der Stadt Troja fernhalte (96 f.). Wenn Athene dem Opfergebete nicht Gewährung zuſagt (311), ſo iſt damit nicht über das für den ganzen Aufbau des 6. Geſanges ſo bedeutſame Motiv, Hektors Gang zur Stadt, als ein für den Erfolg ganz

verfehltes der Stab gebrochen. Zu den Göttern beten ja zu allen Zeiten die Kriegführenden auf beiden Seiten: der Ausgang der Schlacht wird droben nach anderen Erwägungen von der Moira und den Göttern bestimmt. Überdies kann Athene nicht anders tun, als der Bitte der Priesterin Theano die Erfüllung versagen; denn Theano war über das noch weit hinausgegangen, was Helenos wünschte, sie hatte den Tod des Diomedes erbeten (306 f.). Wie in der echten Dichtung Hektor nach seiner Rückkehr in den Kampf die Troer zum Siege führt, wird sich später ergeben.

Der Auftrag, den Hektor von Helenos empfängt, erwächst aus dem Ernste der Lage heraus; er ist aber auch zugleich der Keim, der die köstlichste Blume der Poesie, den 6. Gesang, zeitigt. In drei Abschnitten entwickelt sich dieser, die das Zusammenkommen Hektors mit seiner Mutter, seinem Bruder Paris, seiner Frau bezeichnen; ward Hektor durch den Auftrag nur an seine Mutter gewiesen, so weiß er hiermit zugleich noch andere wichtige Anliegen innerlichst zu verknüpfen und eins an das andere zu reihen: Hektor ist nicht ein einfacher Bote, dem die Erfüllung des Auftrages allein schon genügt; er ist Held und Mensch zugleich. Als solcher findet er in diesem Gesange seine Verklärung, kurz bevor sich sein Geschick erfüllen soll, das ihn in wunderbarer Verkettung mit dem Zorne des Peliden ereilt.

In allen drei Szenen wird Hektors sittliches Pflichtbewußtsein gefeiert, das um so größer sich bewährt, als es allen den süßen und lieben Zusprüchen der Seinigen zum Genusse und zur Erhaltung des Lebens Widerstand leistet; auch wo hold und einschmeichelnd die Güter dieses Lebens sich an ihn drängen, bleibt er der höheren Aufgabe, der er zu dienen hat, eingedenk, was um so mehr anzuerkennen ist, als sein Herz der weichsten Regung fähig ist: was er tut, tut er nicht nur, weil es geboten ist, sondern auch aus eigener Überzeugung (266 f.; 441 ff., s. S. 74 f.).

Der Mutter, die ihr Kind kennt und sogleich ahnt, daß sein gottesfürchtiger Sinn ihn in die Stadt zur Spende für die Götter hat kommen lassen, schlägt er die dargebotene

Labung ab; er will darüber nicht des ernsten Kampfes vergessen (264 f.). Der Bitte der Helena, von dem Kampfe eine Weile bei ihr auszuruhen, hält er seine Pflicht entgegen, den Freunden zu helfen, die seiner sogleich bedürfen. Die liebende Frau verweist er auf die Forderung, die das Vaterland gerade an ihn stellen muß. Überall, wo Hektor, der Göttergeliebte, Reine, hintritt, verbreitet er Licht und Wärme.

Einmal in der Stadt, eilt er, nach Erledigung seines Auftrages an die Mutter, noch zu seinem Bruder Paris, der sich von dem Kampfe fernhält, obwohl dieser, gerade durch ihn veranlaßt, draußen tobte (280 ff.); mit ihm gedenkt er auf das Schlachtfeld zurückzukehren und einen neuen Streiter den Seinigen zuzuführen. Der Dichter gewinnt so die Gelegenheit, den Urheber des Kampfes zu schildern, zugleich auch diesem gegenüber Hektor noch leuchtender herauszuheben. Das geschieht schon durch die äußere Erscheinung Hektors, wie er mit der furchtbaren Lanze in der Hand das Gemach des weichlichem Leben ergebenen Mannes betritt. Den Schlüssel zum Verständnisse, warum Paris zu Hause geblieben, gewähren Hektors Worte, die er an Paris richtet: „Kein billig denkender Mann könnte dir die Arbeit des Kampfes tadeln, denn du bist tapfer; doch von selbst läßt du nach und willst nicht“ (521 ff.). Nach dem eigenen Urteile Hektors fehlt es dem Bruder nicht an dem persönlichen Mute, nur an der sittlichen Kraft, ihn auch zu bewähren; ja es wird ihm sogar von Hektor anerkannt, daß er selbst an anderen ein ähnliches Verhalten, wie er es sich zuschulden kommen lasse, rügen würde: „Du könntest auch mit einem andern hadern, den du im schrecklichen Kampfe nachlassen siehst“ (329 f.). Sein Hauptfehler ist der Leichtsinn, der bei seiner Neigung zum heiteren Genusse des Lebens sich über das Urteil und den Tadel der Menschen hinwegzusetzen vermag. So bedauert auch Helena, nicht „die Frau eines besseren Mannes geworden zu sein, der den Unwillen scheut und den Tadel der Menschen; dieser besitzt weder jetzt noch für die Zukunft Festigkeit des Sinnes“ (350 ff.). Und doch ist er nicht so schlecht und von so verhärtetem Sinne, daß er nicht seine Schuld erkennt und

in edleren Regungen ſich aufrafft. Helenas freundliche Mahnungen haben ihn ſchon kurz vor Hektors Eintritt ſeine Waffen vorholen laſſen, damit er ſich zum Kampfe rüſte; Hektors Tadel erkennt er ohne Kränkung als zutreffend an. So hat uns der Dichter in Paris den Typus eines gutgearteten, doch willensſchlaffen Mannes gegeben. Sein Mangel an ſittlicher Kraft hatte ihm den Unwillen des Volkes zugezogen; bis zu welcher Höhe ſich derſelbe ſteigerte, lehrt uns der eigene Bruder Hektor, der Paris als dem Urheber all des Unglücks den Tod wünſcht (284 f.). Auch war Paris ſelbſt die Stimmung des Volkes nicht entgangen; aber anſtatt den eigenen Willen zu ſtählen, durch tapfere Taten ſich des Volkes Zuneigung zu erwerben, hielt er ſich, wie er einmal von Natur war, fern vom unbequemen Kampfe und vom unlieben Anblicke der Menſchen, dabei gewiß nicht ohne eigenen Unmut über ſich ſelbſt. So war er auch diesmal nicht mit zum Kampfe ausgezogen.

Wenn nun Hektor bei ihm eintritt mit den Worten: „Nicht ſchön läſſeſt du ſolchen Groll in dein Herz einziehen" (326), ſo entſpringt dieſe Rüge aus der Annahme, Paris halte ſich wegen des Tadels der Troer vom Kampfe zurück. Es zeigt ſich aber wieder eine edle Regung ſeines Herzens, wenn Paris ihm darauf erwidert: „Dein Tadel iſt ganz recht, daß du mich nämlich ſchiltſt, wenn ich fernbleibe vom Kampfe, den ich veranlaßt habe, nur der Grund meines Fernbleibens iſt nicht der von dir angegebene: ich ſaß nicht im Gemache, weil ich den Troern zürnte und grollte, ich gedachte mich meinem Schmerze zu überlaſſen; jetzt aber will ich in den Kampf, zu dem meine Frau mich bereits mit freundlichen Worten beſtimmt hat" (333 ff.).

So erklärt ſich das Fernbleiben des Paris aus ſeinem eigenen Charakter, wie dieſen der Dichter in dem Geſange zeichnet; es iſt keineswegs veranlaßt durch den unglücklichen Ausgang des Zweikampfes im 3. Geſange: dem widerſpricht hier alles. Nicht mit einem Worte berührt Hektor ſein feiges Verhalten Menelaos gegenüber, nicht einmal zeigt er ſich verwundert, wie er ſo plötzlich vom Schlachtfelde in ſein

Gemach versetzt sei. Nur an einer Stelle ist eine Beziehung auf den 3. Gesang enthalten. Paris' Worte „der Sieg wechselt unter den Männern" (339), erinnern an den Gedanken: „Jetzt hat Menelaos mit Athenes Hilfe gesiegt; jenen werde ich wieder besiegen; denn auch uns stehen Götter bei" (3, 439 f.). Aber der Gedanke ist hier (V. 339) nicht nur seltsam und unklar ausgedrückt, sondern kommt auch völlig unerwartet und stört den Zusammenhang; er ist lediglich zur Verknüpfung des 6. Gesanges mit dem dritten hier eingeschwärzt; der Infinitiv Futuri hier auch nicht an der Stelle. Der ursprüngliche Text hat etwa so gelautet: „es scheint mir auch selbst so besser zu sein, zu kämpfen und zu streiten im Felde".

In dem Hause des Paris lernen wir auch die Frau des Hauses, Helena, kennen, die ihren verehrten Schwager mit ergreifender Rede begrüßt (344—358): wie sie dabei in Anknüpfung an das ernste Gespräch der beiden Brüder (326—331; 333—341) kurz, aber um so erschütternder ihr leidvolles Geschick beklagt, das ist tiefinnerliche Seelenmalerei; der griechische Volksgeist hat sich schon bei seinem Eintritt in das menschliche Kulturleben mit dem hier bekundeten sittlich-ernsten und menschlich-feinen Takt ein unvergängliches Denkmal gesetzt; gegen den Verführer allein richtet sich die sittliche Entrüstung, der Verführten kommt überall zarte Teilnahme entgegen, da sie selbst ihre Schuld mit Herzenspein abbüßt: der in Lust jedoch begonnene Bund hat reines Glück in der Ehe nicht aufkommen lassen.

Der Entschluß des Paris, sich sofort seinem Bruder zum Kampfe anzuschließen, hält diesen noch so lange in der Stadt zurück, bis das Anlegen der Waffen stattgefunden hat; diese Zeit benutzt Hektor, um seine Frau und sein Kind zu sehen; denn in ihm steigt die bange Ahnung auf, ob er ihnen noch einmal wieder heimkehren werde, oder ob ihn die Götter schon jetzt den Danaern in die Hände geben sollten (367 f.); so erhält der Gang zu Frau und Kind noch seine tiefere Begründung, auch bietet sich dem Dichter ein willkommener Anlaß, dem schuldbeladenen Ehepaar ein innerlich beglücktes gegenüberzustellen.

Das Gespräch findet nicht im Frieden des Hauses statt, sondern am Stadttore, wo der Weg hinaus auf das Schlachtfeld führte: dies gibt der Unterredung von vornherein einen ernsteren Ton. Andromache hatte sich nicht den Frauen von Troja zum Betgange in den Tempel angeschlossen, die traurige Kunde, die Troer würden draußen auf dem Schlachtfelde bedrängt, hatte sie hinaus aus dem Hause und von der Arbeit getrieben, um weinend und klagend (373) von der Mauer aus nach dem Geliebten zu schauen; das Teuerste, ihr Kind, war ihr mit der Wärterin gefolgt: mit wenigen Strichen steht so die sorgende Gattin und die liebende Mutter vor unseren Augen. Auf dem Gange zur Mauer treffen sich Hektor und Andromache am Tor.

Die Szene zerfällt in drei Teile, Begegnung, Gespräch und Trennung. Die süßesten Töne seligsten Glückes klingen schon in der Begegnung an: in der traulichen Wiederholung des Namens von Andromaches Vater macht sich geltend das innige Verhältnis der Tochter zum Vater (395 f.). Alles ist hier bezeichnend und sprechend. Die beiden Namen, welche das Kind hat, weisen hin auf den religiösen Sinn des Vaters, die tiefe Verehrung des Volkes. Einfacher und schöner ist die stille, hoffnungsvolle Kinderwelt nie geschildert worden wie hier:

„Die Wärterin trug an der Brust das zarte, noch Unschuld lächelnde Knäblein,
Innigstgeliebt von Hektor, dem leuchtenden Sterne vergleichbar" (400 f.)

und ebenso das stille Glück des Vaters beim Anblick seines Sohnes: „er lächelte stille" (404).

In zwei Teilen gliedert sich das eigentliche Gespräch. Im ersten spricht sich die Empfindungswelt der beiden Gatten aus, die hier in zwei Reden sich — zum letztenmal — ihrer Liebe versichern. Beiden Reden ist gemeinsam die Betonung der Heiligkeit und Einzigkeit der Ehe, also daß der eine Teil dem anderen das Höchste auf der Welt ist; zugleich ist aber auch fest und sicher der Unterschied der Frauen- und Mannesliebe gezeichnet: jene wurzelt allein in der Sorge für das Haus, für den Mann und die Kinder; diese fest auf dem

Boden des Hauſes ſtehend, ſchwingt ſich über deſſen Enge hinaus und umfaßt, um ſich das Glück des eigenen Hauſes zu ſichern, die Sorge für das Vaterland. Der Andromache hat der Mann alles zu erſetzen, Vater und Brüder und auch die Mutter, die ſchon alle dahingegangen; in reinem Herzensergusſe ſpricht ſie dies aus, um ſich den Mann zu retten; die Liebe leiht ihr die ſchönſten Worte: der breitſtrömende Ausdruck, die Klarheit des Gedankens, die Wahrheit der Empfindung ſpiegeln wider echt homeriſches Leben. Tief bedeutſam iſt es, daß in ihrer Rede Achilleus, der ihr den Vater und die Brüder getötet, die Mutter in die Gefangenſchaft geführt hat, ſo viel vorkommt; noch ahnt ſie nicht, daß dieſer auch ihren letzten Halt, den Mann, ihr entreißen wird!

Indem Hektor zart die Bitte der Frau durch Hinweis auf höhere Pflichten ablehnt, eröffnet er auch ihr ſeine Liebe, die höher iſt als die zu Vater und Mutter und Bruder, und gibt ihr ſo das tröſtende Wort für den Reſt des Lebens, das ſie bei ſeinem Sterben von ihm nicht mehr erhalten kann (vgl. 24, 744 f.). Aber gerade dieſe Liebe zur Frau läßt ihn in der Sorge um ihr Geſchick, wenn er vor ihr in den Tod gegangen, in die düſterſte Wehmut verſinken: welcher weichen, innigen Töne die naive Natur fähig iſt, aus welcher Tiefe ſie ſchöpft, kann man hier erſehen. Uns Moderne empfängt der kräftigende und heilende Hauch lauteren Wahrheitsſinnes der naiven homeriſchen Natur, die, von konventioneller Sitte einer reicher und mannigfaltiger gegliederten Welt nicht eingeengt, auch beim Troſte das ſchöne Wort ablehnt, wenn ihr der Glaube an die rettende Tat fehlt. Dieſe Klarheit und Wahrheit der Natur kann uns von vornherein befremden: der ganze Umfang des kommenden Geſchickes wird mit der Kraft eines liebenden Herzens, aber rückhaltlos und in voller Schärfe eröffnet, dort aus dem Weh des Lebens leuchtet der leitende Stern hervor: „ich habe gelernt, wacker zu ſein und unter den Erſten zu kämpfen“!

In ſolcher Ungebrochenheit des Weſens iſt jene Natur gleich fähig, Glück wie Unglück als von den Göttern gegeben zu erfaſſen, und mitten aus dem Leide ſchwingt ſie ſich in

ſchnellem Wechſel zur hellen Freude, zur Hoffnung wieder auf. Bei den beiden bis in den Tod betrübten Gatten führt den Umſchwung herbei die reine und unbefangene Natur des ahnungsloſen Kindes, das durch ſeine noch hoffnungsreiche Welt Vater und Mutter dem Leben wiedergewinnt und ſie, die bis in den Tod Betrübten, auflachen läßt; das Kind vertritt ja die Zukunft („dem Sterne vergleichbar“ 401) und eröffnet dadurch die neue Stimmung.

So beginnt der zweite Teil, in dem Hektor der Redende allein iſt. Es iſt richtig und wahr vom Dichter empfunden, daß er Andromache nicht mehr zum Worte kommen läßt: ſie hat als Frau ja ihre ganze Empfindungswelt ausgeſprochen, ſtill muß auch ſie verehren die Welt eines Helden und — tut es. Auch der zweite Teil enthält zwei Reden, kurze Anſprachen an die beiden Zurückbleibenden, die des Troſtes bedürfen. Das Kind empfiehlt der Vater der Götter Hut, ihm reichere Heldenkraft, als er ſie ſelbſt beſitzt, erflehend (476—481): „Zeus und ihr andern Götter, o laßt mein Kind mir gedeihen, daß es werde wie ich ein Held berühmt bei den Troern, auch ſo tüchtig an Kraft und Ilios machtvoll beherrſchend, daß man ſage dereinſt, der ragt noch weit vor dem Vater hervor“; auch hier bleibt die echte Naivität in ihrem vollen Rechte, der auch das Selbſtlob wohl anſteht. Der Frau gibt er die beſte Kraft durch den Hinweis auf den Götterwillen, dem alle Sterblichen unterworfen ſeien, der allen das ihnen zukommende Los verhängt, wie auf die Aufgaben, die jedem Menſchen hier zu löſen geſtellt ſind, dem Manne wie der Frau (460—493). Das iſt die Weihe des Helden, das Leben zu erfaſſen und um der Idee willen auch den Tod nicht zu fürchten; das iſt die Tragik des Lebens, daß die mit dem Helden Verbundenen mit in das Verhängnis gezogen werden!

Kurz iſt die Szene der Trennung, ſie entbehrt, echt homeriſch empfunden, des eigentlichen Abſchieds; nachdem die Herzen ſich ausgeſprochen haben, bedarf es weiterer konventioneller Formen, wie ſie das moderne Leben kennt, nicht mehr. Und doch tritt auch hier höchſt bedeutſam und

für die Frau charakteriſtiſch uns entgegen ihr häufiges Zurückblicken nach dem dahineilenden Manne; wehmutsvoll ſchließt dieſe Szene ab zu Hauſe mit der Klage des Geſindes um den Herrn, den es — nie mehr wiederſehen ſoll!

Anders der Mann; die bange Schwermut Hektors iſt fort, die Hoffnung wieder eingezogen. Die Schlußſzene des Geſanges, das Zuſammentreffen mit Paris, der, ſtrahlend im Waffenſchmucke, kampfesfroh herbeieilt, bringt den Umſchwung der Stimmung zu vollerem Durchbruch, ſo daß Hektor ſogar die Möglichkeit erwägt, einſt noch den himmliſchen Göttern den Miſchkrug der Freiheit aufſtellen zu können (526 ff.). Überaus anmutig und liebevoll iſt das Zwiegeſpräch der beiden Brüder, die kindliche Entſchuldigung des Paris wegen ſeines Säumens, die begütigende Erwiderung Hektors: mit dieſer Szene iſt der Übergang zur Schlacht gewonnen, dem gleichfalls das farbenprächtige Gleichnis vom Roſſe (506 ff.) dient, das, überdrüſſig des langen Wartens, an der Krippe die Ketten zerreißend und in herrlicher Freiheit dem Kampfplatze zueilt; paßt hier das Gleichnis vortrefflich für Paris, der ſo lange in Untätigkeit geraſtet, ſo iſt es im 15. Geſange (263 ff.) ganz ſeelenlos eingefügt.

Wenn die Begegnung zwiſchen Hektor und Andromache mit der Ahnung des Mannes, er werde die Frau nicht mehr wiederſehen, von vornherein begründet wird und die gleiche Ahnung auch in ſeinem Hauſe platzgreift, ſo iſt kein Zweifel übrig, daß dies Wiederſehen der beiden vom Dichter als letztes gedacht, daß in der uns überlieferten Ilias der urſprüngliche Plan zerſtört iſt.

Auf die Schönheit der plaſtiſchen Gruppen ſei noch mit kurzen Worten hingewieſen: der Bittgang der Frauen zum Tempel, Helena inmitten ihrer arbeitenden Dienerinnen das Haus beſtellend, die glücklichen Eltern in der Betrachtung ihres Kindes, das am Buſen der Wärterin ruht; der Vater, ſein Kind auf den Armen wiegend, den Blick im Gebet zum Himmel erhoben; der Vater, das Kind der Mutter zurückreichend: wie einfacher, anziehender, reicher Stoff für den geſtaltenden Künſtler!

Mit Recht ist Hektors und Andromaches Zusammenkunft im Altertum und der Neuzeit gepriesen worden; das hohe Lied von der Heiligkeit und Hoheit der Ehe ist nie mit einfacheren und dabei so tiefen Tönen gefeiert worden: alles Menschenglück und Menschenleid ist hierin beschlossen. Auch die Anklänge an diese Szene in Sophokles' „Aias" gehören zu den schönsten Stellen der Tragödie; wie fällt, damit verglichen, Schillers „Hektors Abschied" ab!

Interessant ist zu sehen, wie ein so feiner Kenner des menschlichen Herzens wie Sophokles von dem homerischen Vorbilde bewußt abweicht. Während bei Homer Hektors Kind, erschreckt durch den wallenden Helmbusch des Vaters, von diesem weg sich zurückschmiegt an den Busen der Wärterin (468 ff.), läßt Sophokles den Aias sein Kind fordern und also sprechen:

„Erheb ihn, hierher heb ihn! Denn erschrecken wird
Gewiß der Anblick, dieses frische Blut ihn nicht." (Aias 545 f.)

Wie lieblich mutet uns an die holde Menschlichkeit Homers in dem rein natürlichen Verhalten des Kindes! Aber auch Sophokles' Gestaltung hat ihre Berechtigung; sie ist aus der Verschiedenheit des Charakters des Aias gewachsen. So läßt der Dichter auch den gewaltigen, in rauher Eigenart und stolzer Schroffheit fest geschlossenen Mann, der nur Krieger ist, dessen edle Frau das Los einer Gefangenen hat, nach jenen Worten fortfahren:

„Wenn wirklich mein, wenn seines Vaters Sohn er ist.
Ja nach des Vaters rauher Art soll frühe sich
Der Junge tummeln, soll sich ihm verähnlichen."

Dort allgemein menschliche Zeichnung, hier schon Bestimmung zu einseitigem Berufe!

Zwischen dem Fortgange des Hektor aus der Schlacht und seiner Ankunft in der Stadt bietet die Ilias noch die Begegnung von Diomedes und Glaukos im Kampfe (119—236). Es ist dies eine wirkliche Episode, die weder vorher noch nachher mit dem eigentlichen Gedichte auch nicht einmal äußerlich verknüpft ist; sie hat auch nur an dieser Stelle die Möglichkeit einer Existenz. Einmal füllt sie nicht ungeschickt die Pause

aus, die nach Hektors Fortgange zur Stadt bis zu seiner Rückkehr ins Schlachtfeld eintritt, sie bereitet auch durch ihren menschlich anziehenden Gehalt auf die großen, anders gearteten Szenen in der Stadt vor. Sie erweitert sodann die Kenntnis jenes ritterlich heroischen Sinnes, der mitten im Toben der Feldschlacht auch Gegner Waffenbrüderschaft schließen und die Rüstungen tauschen ließ. Gut hat der Dichter die vorliegende Situation erfaßt und seinen Diomedes in seinem stürmisch vordringenden Mute der übrigen Dichtung angepaßt, wenn er ihn sagen läßt: „nur unseliger Männer Söhne begegnen meinem Kampfeszorn" (126 = 21, 151), und doch wieder einen eigenartigen Diomedes geschaffen; liebenswürdig ist auch sein Gegner Glaukos gezeichnet, der jünger als Diomedes zu denken ist: eine heitere, weiche Stimmung weht durch die Episode. Dieses Stück, als Episode gefaßt, ist wohl an sich recht anmutig; auf ihre spätere Entstehung weist schon die Erwähnung der Schrift hin (178 f.). Die Dichtung setzt das Vorhandensein der ursprünglichen Ilias voraus (20, 151 ist älter als 6, 127, und 11, 784 ist fester gefügt als 6, 208); ob sie auch älter als die Odyssee ist, läßt sich nicht mit voller Sicherheit behaupten (126 = Odyss. 7, 199, und 142 = Odyss. 6, 159), jedenfalls ist sie älter als ein großes Stück des 20. Gesanges der Ilias, der seinen Sprachschatz hiervon entlehnt hat (6, 150 f. = 20, 214 f.; 6, 143 = 20, 429; 6, 121 f. = 20, 176 f.; 6, 120 = 20, 159; 6, 194 f. = 20, 184 f.), und auch älter als der zweite Teil des 5. Gesanges, denn der Diomedes dort ist ein ganz anderer als der Held dieser Episode. Einige Zusätze hat sie erhalten, so 130—141. Der Einschub ist schon äußerlich nachzuweisen, da 129 dem Sinne nach gleich ist mit V. 141, der den Einschub abschließt, um wieder in den vorhandenen Gedankengang hinüberzuführen; er setzt auch eine spätere Mythologie voraus. Eingeschoben sind ferner die Verse 156—159, die neben 160 ff. parallel gehen.

Auszuscheiden sind wohl auch die Verse 243—50, welche die Handlung unterbrechen; sie sind ungeschickt und stehen auch mit 314—18 im Widerspruche.

Siebenter Geſang.

(Spätere Dichtung.)

Der Zweikampf zwiſchen Hektor und Aias iſt das beſte Stück dieſes Geſanges. Der Eingang iſt wohl nicht in der urſprünglichen Form erhalten, wenigſtens bietet die herausfordernde Rede Hektors (67—91) des Verwunderlichen genug; ſie iſt großſprecheriſch, beſonders gegen den Schluß, was im Hinblicke auf den gerade für ihn nicht ſehr ehrenvollen Ausgang des Kampfes recht unangenehm auffällt. Auch verläuft der Kampf ganz anders, als ihn Hektor in Ausſicht geſtellt hatte, da der Tod eines Kämpfers unter allen Umſtänden angenommen wurde. Mit V. 92 kommt mehr Fluß und Leben in die Dichtung. Sie ſetzt bei den Achaiern eine gedrücktere Stimmung voraus, wie ſie die Fernhaltung des Achilleus vom Kampfe zu erzeugen vermochte, auf welche die Verſe 228 ff. ausdrücklich Bezug nehmen, ſo daß der Zweikampf nur für dieſe Situation gedichtet iſt. So erklärt ſich auch, daß die Herausforderung Hektors zunächſt mit Stillſchweigen angenommen wird (92 ff.); erſt ſpäter macht ſich der tapfere Sinn der achaiiſchen Helden geltend. Vielleicht hat auch die bange Pauſe, welche auf die Herausforderung folgt, noch einen beſonderen Grund: Menelaos, der im Kampfe mit Hektor als ebenbürtiger Gegner nicht gut in Frage kommen konnte, erhält ſo Gelegenheit, wenigſtens ſeinen Mut zu bekunden. Die Wendung, welche die Handlung danach nimmt, iſt ganz geſchickt, da ſo zugleich am beſten die beiden Atriden charakteriſiert werden konnten, der gute, trefflich geſinnte

Menelaos, der als Veranlasser des Krieges sich verpflichtet hält, in der Not selbst einzutreten und dabei in Wort („möchtet ihr alle Wasser und Erde werden!“ 99) und Handlung nach Art gutmütiger Menschen sich persönlich stark erregt, und der in der Bruderliebe übereifrige Agamemnon (vgl. S. 180), der, um Menelaos zurückzuhalten, die Stärke Hektors weit über die des Achilleus preist. Eine Erwähnung des Zweikampfes im 3. Gesange findet hier nicht statt, obwohl Agamemnon das Motiv, daß Menelaos schon einmal an diesem Tage einen Zweikampf bestanden hatte, sehr gut für seinen Zweck hätte verwerten können.

Nicht übel, wenn auch nicht so fein wie im 1. Gesange ist auch der alte Nestor mit seinem auf die Vergangenheit gerichteten Blicke und seinen stolz behaglichen Erinnerungen an früher vollbrachte Taten geschildert; nur fließt der Strom seiner Rede doch etwas zu breit. Am besten ist der Charakter des Aias getroffen; sein Mut, seine trotzige Zuversicht, seine kurz abgemessene Sprache sind dem echten Aias gut abgelauscht. Auch daß er sein Los, das er freudig entgegennimmt, sofort wieder ungestüm zu Boden wirft, um sobald als möglich sich zum Kampfe zu wenden, und dem Hektor den ersten Wurf überläßt, entspricht nicht übel seinem Wesen. Gut kommt die Stimmung des Volkes (177 ff.) zum Ausdrucke.

Hektor ist hier nicht der überragende Held, wie er im 6. Gesange erschien. In seiner Antwort (234 ff.) nimmt er den Mund etwas voll; er empfindet sehr wohl die Kränkung, daß Aias im Gefühle seiner Überlegenheit ihm den Vorrang läßt, gibt sich aber zugleich eine selbstbewußte Pose mit seiner Aufforderung, Aias möge nunmehr seine Lanze parieren. Im Gegensatze zum Zweikampfe im 3. Gesange entscheidet nicht das Los darüber, wer den Kampf eröffnen soll. Auch daß hier der Steinwurf eine Rolle spielt, muß auffallen.

In dem Augenblicke, da Aias den Sieg über Hektor davontragen soll, treten plötzlich auftauchende Herolde ein und trennen, „als ob es ein Turnier wäre“, mit ihren Stäben die Gegner. Hierbei erhält bezeichnenderweise der Troer Herold den Vortritt, der somit als Hauptfigur heraustritt; wenn der

Herold der Achaier trotz des entschiedenen Vorteils, den Aias über seinen Gegner gewonnen hat, sich ohne weiteres fügt, so ist dies nur dadurch erklärlich, daß Hektor ja nicht fallen durfte: durch diese Schranke war der Dichter des Zweikampfes gebunden, auch der für Hektor nicht gerade ehrenvolle Ausgang geboten: die Dichtung zeigt danach reflektierten Charakter, wie auch das Gebet der Achaier, mit dem sie für Aias den Sieg erflehen, falls jedoch Hektor von Zeus geliebt werde, für beide bitten, nicht natürlicher Empfindung entspricht; so wird der Ausgang des Kampfes schon vorweg als bekannt vorausgesetzt. Auch in dieser Hinsicht hat der Dichter durch das Ende des Kampfes zeigen wollen, daß es mit der Lage der Achaier trotz der Haltung des Achilleus nicht schlecht stünde.

Das Gedicht vom Zweikampfe des Aias mit Hektor ist eine Einlage, die, wenn überhaupt, nur an dieser Stelle eingeordnet werden konnte, und insofern interessant, als man sieht, wie auf dem Boden der Homerischen Dichtung solche Einzellieder, aus dem Moment heraus geboren, sozusagen zur Füllung, wenn auch nicht immer in rechtem Zusammenhange mit der ursprünglichen Dichtung, was beim vereinzelten Vortrage nicht bemerkt wurde, entstehen konnten. Offenbar war es jedoch nicht für den Einschub mitten in der Schilderung einer Schlacht berechnet, denn Aias ist nicht gerüstet, seine Waffen legt er hier erst an (206 f.), was jetzt in dem gegenwärtigen Zusammenhange, der bereits gewaffnete Krieger voraussetzt, Widerspruch erregt. Wenn dem Menelaos die Gefährten die Waffen wieder von den Schultern nehmen (122), so war das für ein Einzelbild ganz in der Ordnung. Auch die Zurückhaltung, die Diomedes in diesem Stücke übt, beweist, daß das Stück nicht in eine Aristie des Diomedes hineinpaßt. Überhaupt findet eine Reihe von kritischen Bedenken und Widersprüchen, die dieser Zweikampf erregt, erst in der Einfügung an dieser Stelle ihre Erklärung.

Der Sprache nach ist das Lied, das sich im einzelnen Ausdrucke wie in ganzen Versen an den Zweikampf im 3. Gesange anlehnt, später entstanden als die Gesänge der ursprünglichen Dichtung. 79 f. ist aus dem 22. Gesange, 342 f.,

118 f. aus 19, 72 f., wo die Ausdrücke „Krieg“ und „Feldſchlacht“ paſſen, während ſie für den Zweikampf unpaſſend ſind, entlehnt; Neſtors Auftreten iſt eine gröbere Kopie vom 1. Geſange, offenbar iſt auch V. 124 und Anfang 125 von dort (254 f.) herübergenommen. Die Sprache dieſes Liedes bewegt ſich in einem Ausdrucke, der Gemeingut iſt. Es ſetzt auch die Odyſſee voraus, denn 268 f. ſind dort im 3. Geſange echt (537 f.). Ebenſo ſind die Worte des Aias, „da wir ganz und gar keinen fürchten“ (196), aus der Odyſſee genommen. Dort (2, 199) ſpricht ſie Eurymachos namens der Freier; der Gedanke iſt da aus einem Guſſe und namentlich der Pluralis „wir“ an der Stelle, während er, von einer Perſon gebraucht, nicht homeriſch iſt; von Aias erwartet man gerade das „ich“ zu hören.

Was dieſem Liede vorangeht, was ihm nachfolgt, ſeine ganze Umgebung iſt ſchlechte Dichtung, die nur auf Rechnung desjenigen zu ſetzen iſt, welcher das Lied hier einfügte. Nach dem jetzigen Zuſammenhange ändert ſich ſogleich nach der Rückkehr des Hektor und Paris in die Schlacht die Lage der Achaier ſo plötzlich zu deren Ungunſten, daß Athene, die dies nach der jetzigen Ilias ſchon zum viertenmal (2, 167; 4, 74; 5, 733 und 7, 19) unternimmt, vom Olympos herniederſteigt und mit Apollon, der ſie von Pergamos aus geſehen hat, zuſammentrifft. So haben wir wieder denſelben Apparat, den wir im 5. Geſange fanden, das geräuſchvolle und dabei erfolgloſe Eingreifen der Götter. Auch ihre Zeichnung iſt ebenſo flüchtig und unwürdig. Das Übereinkommen der beiden Götter Athene und Apollon erweiſt ſich für ihren Zweck als überflüſſig und für den Erfolg unwirkſam.

Das Zwiegeſpräch der beiden Götter, die ſich den „Vögeln gleichend“ — im 5. Geſange (778) gingen Here und Athene den „ſcheuen Tauben gleichend“ — auf die hohe Buche ihres Vaters Zeus geſetzt haben, hat zufällig Helenos angehört; ſo iſt er es, der, ohne von den Göttern dazu beauftragt zu ſein, den Zweikampf vermittelt, indem er ſich unmittelbar mit der Aufforderung an Hektor wendet. Dieſe Szene Helenos-Hektor geht parallel mit der im Eingange des 6. Geſanges: beide-

mal ist Helenos der die Handlung in Bewegung Setzende; dieser Helenos ist eine Kopie jenes im 6. Gesange. Derjenige, welcher diese Zusätze gemacht hat, ist zugleich der Redaktor des 7. Gesanges; seine wesentliche Absicht war es, das „Lied" vom Zweikampfe des Hektor mit Aias durch seine Einfügung zu erhalten, wofür ihm auch heute noch Dank gebührt; die einzige Stelle, an der es überhaupt stehen konnte, hat er nicht ohne Geschick herausgefunden. An die echten Verse der ursprünglichen Dichtung (1—12) knüpfte er die Tat des Glaukos, den das ursprüngliche Gedicht nicht kennt, zur Vermittlung an (13 ff.); damit schien ihm die Not der Achaier genügend geschildert zu sein, um das Eingreifen der Athene und des Apollon zu begründen. Auch sonst war er bemüht, für weitere Verknüpfung zu sorgen, die sich jedoch überall als äußerlich ausweist. Dahin gehört auch die Zurückbeziehung auf den Zweikampf des Menelaos mit Paris und den Treubruch des Pandaros, die gerade für solche Partien versucht sind, welche ohne Kenntnis jenes Zweikampfes gedichtet sind: offenbar hat man diese Vese 69—72, die auch den Zusammenhang unterbrechen, dem Redaktor zuzuschreiben, denn das „denn" (73) ist nicht logisch verknüpft. Mit seinen Veranstaltungen aber hat er sich mit dem Plane der ursprünglichen Dichtung in Widerspruch gesetzt, für den er kein rechtes Verständnis hatte. Es ist unmöglich, daß der von Zeus in Szene gesetzte Schlachttag jetzt mit diesem Zweikampfe sozusagen in Nichts verlaufen sollte; es ist unmöglich, daß nach der so ausführlich geschilderten Herbeiholung des Paris zur Kampfesarbeit der allgemeine Kampf selbst so bald aufhören kann. Durch die großen Erweiterungen des Gedichts im 3., 4. und 5. Gesange war der erste Schlachttag aus den Fugen gegangen, die Absicht und der ursprüngliche Plan verflüchtigt worden; auch mag vieles von der echten Dichtung verloren gegangen sein. So wurde in die Lücke eingefügt, was erhalten war und in irgend einen Zusammenhang sich bringen ließ.

Was nach dem Zweikampfe bis zum Schlusse des Gesanges (312—482) folgt, entbehrt so sehr jeder Begründung, jeder Anschaulichkeit, jeder Wahrheit, daß dieses Stück Erzählung

selbst für den mittelmäßigsten Dichter viel zu schlecht ist und nur einem Redaktor angehören kann. Nach dem Ausgange dieses Schlachttages ist die Errichtung einer Mauer zum Schutze des Schiffslagers ohne jede Begründung, die Fertigstellung in einem Tage jeder Wahrheit widerstreitend. Nestor, der den Vorschlag einer Lagerbefestigung macht, ist eine Kopie des Nestor aus dem 9. Gesange (323—326 = 9, 92—95). Der wahre Nestor, welcher weiß, daß die Versöhnung des Achilleus die beste Rettung in der Not ist, kann hier nicht diesen für den augenblicklichen Fall tollen Rat der Befestigung erteilen. Auch in seiner Rede (327—343) ist keine Spur von dem Charakter des Alten. Ebenso flüchtig und unverständlich spricht auch der alte König Priamos (368—378); ohne Vermittlung verbindet er in seinem Auftrage an die Achaier zwei sich völlig widersprechende Motive, den Vorschlag des Paris inbetreff der Beendigung des Krieges und den Waffenstillstand zur Beerdigung der Toten, welcher der Kampf sofort nachfolgen soll. Die Aufforderung, daß alle in der Stadt, also durch Mauern geschützt, wachen sollen, ist ganz ungereimt; sie ist aus einer anderen Situation, wo sie begründet ist, gedankenlos herübergenommen (370 f. = 18, 298 f.). Auch in der Versammlung der Troer wird auf den Zweikampf und Treubruch (3. und 4. Gesang) Bezug genommen; so merkt man auch hier die Arbeit des Redaktors. Abenteuerlich ist die Vorstellung, daß der Troer Herold Idaios beim Aufgange der Morgenröte Troja verläßt (381) und die Achaier bereits in einer Versammlung tagend findet, daß er vor Sonnenaufgang wieder zurückkehrt und auch die Seinigen schon in einer Beratung antrifft, und erst als die Troer schon beim Auflesen der Leichen und Herbeischaffen des Holzes für die Scheiterhaufen sind, die Sonne aufgeht (421). Auch sonst herrscht weder in der Annahme der Zeit noch der Vorgänge irgend welche Klarheit und verständige Anschauung.

Der neidische Unmut des Poseidon (446—453) über die schnelle Errichtung der achaiischen Mauer ist ungereimt; dies Göttergespräch (445—463) ist ein nachträglicher Einschub, der auf die im 12. Gesange gemeldete Zerstörung der Mauer

Rücksicht nimmt (12, 17—33; 7, 462 entlehnt aus 12, 31). Der sprachliche Ausdruck ist armselig, unselbständig und verrät größte Flüchtigkeit.

Jemand, der die äußerliche Beobachtung machte, daß in den späteren Gesängen einer achaiischen Mauer Erwähnung geschieht, in den früheren aber nicht, hat in diesem schlechten Stücke seine Kunst versucht, um den für ihn vorhandenen Widerspruch, den er anders nicht zu lösen vermochte, zu beseitigen.

Achter Geſang.

(Spätere Dichtung.)

Die Aufnahme des Liedes vom Zweikampfe des Hektor mit Aias, dem die untergehende Sonne ein Ziel ſetzte, in die Dichtung vom Zorne des Peliden hatte zur Folge, daß der große, nach anderem Plane begonnene Schlachttag ohne inneren Grund abgebrochen und eine neue Schlacht notwendig wurde. Den ſo aus den Fugen geratenen erſten Schlachttag nimmt der 8. Geſang noch einmal auf, um die Handlung zu dem Ausgange zu führen, der von Zeus im 1. Geſange geplant war, zu einer entſcheidenden Niederlage der Achaier, der Vorbedingung für die Anerkennung von Achilleus' Heldenehre. Dieſer zweite Schlachttag iſt freie Phantaſie eines Nachdichters, der zur Anknüpfung an den abgeriſſenen Faden der Erzählung eine neue Einleitung brauchte: ſo ließ er nach dem Durcheinander der vorangegangenen Geſänge unſerer heutigen „Ilias" Zeus in einer Götterverſammlung für den weiteren Verlauf der Handlung verſchärftere Beſtimmungen geben und allen „männlichen" und „weiblichen" Göttern eine Unterſtützung, ſei es der Troer oder der Achaier, verbieten. Damit war zugleich der urſprüngliche Plan der Dichtung beſeitigt. In jener erſten Götterſzene (1, 533 ff.) hatte ſich der Streit unter den Göttern auf Zeus und Here allein beſchränkt: nicht die Ehrenrettung des Achilleus hatte die Göttin erregt, ſondern die Wahrnehmung, daß jene mit der Thetis ohne ihr Vorwiſſen bereits beſchloſſen war (vgl. S. 145). Die ſpäteren Dichter, welche den urſprünglichen poetiſchen Plan vorzugsweiſe zu einem Kriege zwiſchen Troern und Achaiern, alſo zu einer Ilias erweiterten, trugen den Streit der Gött

untereinander je nach ihrer Teilnahme für die Achaier oder Troer als neues Motiv in die Dichtung ein und ließen sie in den Gang der Handlung selbst tätig eingreifen, als handle es sich um eine völlige Vernichtung der Achaier, die durch die den Achaiern freundlichen Götter verhindert werden müßte. So sagt hier (36 f.) Athene, Zeus werde sie nicht hindern können, den Achaiern mit Mut zur Seite zu stehen, damit sie nicht alle durch Zeus' Grollen umkämen, und dasselbe wiederholt Here Zeus gegenüber (467 f.). Das widerspricht der ursprünglichen Dichtung: im 1. Gesange hat Here nur bedauert, daß mit der Ehrenrettung des Achilleus der Tod von vielen Danaern verbunden sei (1, 558 f.).

Wie im 3., 4., 5., 7. Gesange tritt auch im achten das Götterunwesen wieder in den Vordergrund (vgl. S. 119 ff.). Da der Dichter sie nicht „göttlich" handeln zu lassen vermag, leiht er ihnen, um wenigstens von dieser Seite ihre Macht nachdrücklich zu bekräftigen, starke äußere Mittel, mit denen sie bei jeder Gelegenheit ihre Kraft zeigen: das fortgesetzte Donnern des Zeus in diesem Gesange (75; 133; 170) und das Erdröhnen des Olympos, wenn Zeus sich niedersetzt oder Here sich unwillig auf ihrem Stuhle herumwirft (199), weist sich als rohe Nachbildung jener im großen Stile gehaltenen Verkörperung von Zeus' Macht im 1. Gesange (528 ff.) aus (S. 125). Auch in prahlerischen Reden gefallen sich die Götter mit Vorliebe. Zeus als „starker Mann", wie er sich im Eingange des Gesanges den anderen Göttern gegenüber hinstellt, ist eine mehr als groteske Figur; wenn er sich vermißt, Erde und Meer an einem Seile aus den Angeln zu heben und dann das Seil um die Kuppe des Olympos zu binden, daß das All in der Luft schwebt, so ist das eine grandiose antike Münchhausiade (23 ff.). Nur hinter Zeus' Rücken verstehen die Göttinnen Athene (34) und Here (466) den Mund vollzunehmen. Der Verkehr der Götter untereinander, ihre Sprache und ihre Gedanken sind platt und ordinär (vgl. 358 ff.); Schimpfwörter fliegen hin und her. Daß der von vornherein schon plump gehaltene Zeus einen rohen Auftrag an die beiden Göttinnen durch Iris kommen läßt, mag hingehen (401 ff.);

daß jedoch Iris sich einer Athene gegenüber herausnimmt, diese Roheiten noch zu überbieten, überschreitet die Grenze. Dabei ist der roh aufbrausende Zeus alsbald wieder der gutmütige, schwache Vater (vgl. 39 ff.); das weiß auch Athene sehr wohl, wenn sie sagt: er wird mich doch bald wieder sein liebes, „strahlenäugiges Kind" nennen (373).

Wie die Götter, so sind auch die Menschen: ihre Taten sind ihre Reden; statt zielbewußter Kraft ist vermessene hohle Prahlerei ihre Tugend.

In der Entwicklung der Handlung fehlt dem Dichter die Gestaltungskraft. Der Blitz des Zeus, den er in das achaische Heer sendet, treibt sämtliche Achaier wie Memmen zur Flucht; wenn alle geflohen sind (vgl. 77), so muß man dies auch von Diomedes annehmen: dann hat er aber kein Recht, so heftig den fliehenden Odysseus zu schelten (93 ff.). Diomedes tötet den Wagenlenker Hektors, was eine solche Wirkung auf die Troer ausübt, daß sie alle „wie Lämmer in Ilios hineingedrängt wären" (131), wenn — nicht Zeus wieder einmal zum Donner gegriffen hätte (133). Daß nicht aber schon vorher Diomedes und Nestor die verzweifelte Lage des Hektor zu einem Angriffe auf ihn ausnützen, ihn vielmehr sich einen neuen Wagenlenker noch suchen lassen (125 ff.) und sich selbst inzwischen ganz ruhig verhalten, bleibt unerklärlich. Aber Hektor scheint ein dankbares Gemüt zu besitzen, wenn er die ihm von seinen Gegnern bewiesene zarte Rücksicht durch gleiches Verhalten vergilt. Trotz der durch Zeus' Blitz zugunsten der Troer neu geschaffenen Lage läßt er die beiden Gegner in Gegenrede über die Rätlichkeit der Flucht sich unterhalten und sie schließlich zur Flucht sich wenden: man sieht, die Personen bleiben, jedesmal festgebannt nicht durch innere Vorgänge, sondern durch die Unfähigkeit des Dichters. Um aber wenigstens etwas zu tun, sendet Hektor den Fliehenden eine Lanze nach und eine — prahlerische Rede. Diese erregt des Diomedes mutiges Herz; er überlegt dreimal, ob er — umkehren und kämpfen soll, und dreimal — donnert dazwischen Zeus! (168—170). Der Dichter vergißt nur zu sagen, daß Diomedes wirklich zur Flucht sich wandte.

Jedoch hält wieder Hektor trotz der Begünstigung durch Zeus still und statt zu verfolgen, benutzt er die Zeit, um eine prahlerische Rede an die Troer zu richten und eine an — seine Pferde, aus der wir vernehmen, daß Andromache den Pferden Wein zu trinken gibt, so oft sie es verlangen, und dies eher als dem eigenen Manne (188 ff.)! Dann folgt noch ein Gespräch zwischen Here und Poseidon, und erst 213 ff. wird der Rückzug der Achaier hinter den Graben gemeldet.

In dieser Not eilt Agamemnon, „einen purpurnen Mantel in der starken Hand haltend" (221), bis zu den Schiffen und Zelten und richtet an die Achaier, die also so weit schon geflohen sein müssen, eine Ansprache, welche wenig zweckentsprechend ist; wenn er sie schilt, daß sie alle sich nicht dem einen Hektor gewachsen zeigten, so hätte er ja mit besserem Mute ihnen vorangehen können. Schließlich bittet er Zeus, daß die Achaier doch — entkommen möchten! Zeus ist wirklich gerührt und schickt einen Adler als günstiges Zeichen; der Kampf erhält infolge des guten Herzens des Allvaters, das ihn so ganz in Widerspruch mit seiner Absicht bringt, wieder — natürlich ja nur für eine kurze Zeit — eine rückläufige Bewegung: die Achaier dringen vor, die Troer fliehen. Plötzlich (335) gibt Zeus wieder den Troern Kraft gerade in dem Augenblick, da Hektor schon eine Wendung des Kampfes angebahnt hat, und nun erfolgt wieder die Flucht der Achaier bis zu den Schiffen, wohin sie schon kurz vorher geflohen waren. Obwohl Hektor „mit den Augen der Gorgo oder des männermordenden Ares" (349) immer hinterdrein ist, bleibt die Handlung wieder plötzlich stehen, damit der ergebnislose Versuch der Here und Athene, den Achaiern zu helfen, ansetzen kann (350—484), worauf dann die Sonne in den Ozean taucht und den Kampf für den Tag beendet.

Was uns so geboten wird, ist ein ungestaltetes, planloses Hin- und Her; viel wird scheinbar in Szene gesetzt, in Wahrheit geschieht nichts. An wirklicher Erfindung arm, kopiert und benutzt der Dichter fremde Motive, wo er es kann. Seine Schlachtbeschreibung fängt mit denselben Versen an, wie das große Schlachtgemälde im 11. Gesange

(60—65 = 11, 446—451). Wie Zeus im 22. Geſange die Schickſalswage ergreift, ſo tut er es auch hier (69, 70, 72 = 22, 209, 210, 212). Aber während ihn dort größtes Mitgefühl für den frommen Hektor treibt, ſich noch einmal der Beſtimmung des Geſchickes zu verſichern, iſt hier, wo er ſich ſoeben nach der feſten Ankündigung ſeiner Abſicht niedergeſetzt hat, um Zeuge der Schlacht zu ſein, dieſer Akt durch nichts veranlaßt und leere Phraſe. Im 22. Geſange handelt es ſich wirklich um den Tod, ob nämlich Hektor oder Achilleus fallen ſollte; hier iſt der „Tod" der Achaier oder der Troer Unſinn. Gedankenloſes Abſchreiben zeigt der Vers, welcher die Namen der Loſe enthält; er konnte den entſprechenden im 22. Geſange nicht brauchen (211) und ſetzte dafür einen eigenen ein (71), geriet jedoch mit der urſprünglichen Vorausſetzung, wonach im ganzen nur zwei Loſe waren, in Widerſpruch; denn nun erhält jede Partei mehrere Loſe. Geſchmacklos und übertrieben iſt auch der Ausgang geſchildert: „die Loſe der Achaier ſetzten ſich zur vielernährenden Erde, die der Troer ſchwangen ſich auf zum weiten Himmel"! — Die Szene Diomedes-Odyſſeus (92—98) hat ihr Vorbild im 11. Geſange (312 ff.), wo Odyſſeus den Diomedes zur Abwehr und zum Standhalten auffordert; hier ſind die Rollen gewechſelt: Diomedes „ſchrecklich ſchreiend" fährt roh den fliehenden Odyſſeus an. — Hektor treibt die Pferde an, um den Schild des Neſtor zu erwerben, „deſſen Ruhm jetzt den Himmel erreicht" (191) — die Ilias weiß von dieſem Wunderwerk ſonſt nichts, kennt auch den kunſtvollen Panzer des Diomedes nicht, wenn nicht vielleicht hier eine Beziehung auf den dem Glaukos urſprünglich gehörenden Panzer vorliegt (6, 235 f.). — Von dem Beſitze dieſer Waffenſtücke macht Hektor törichterweiſe die Flucht der Achaier in ihre Heimat abhängig; die Wendung „wenn wir dieſe erlangen könnten" (196) iſt aus 5, 273 genommen — wie die ganze Szene ihr Gegenſtück hat in der Szene Aineias-Pandaros (vgl. 5, 221 f. = 8, 105 ff.) — während die Phraſe „der Ruhm erreicht den Himmel" auf Odyſſee 9, 20 verweiſt. Der wunderliche Gedanke Hektors in ſeiner letzten Rede: „Möchte ich ſo geehrt

werden wie Athene und Apollon, so wahr jetzt der heutige Tag den Achaiern Leiden bringt" (540 f.), findet sich im 13. Gesange gleichfalls von Hektor ausgesprochen (827 f.). Dort enthält dieser Gedanke wenigstens insofern noch Sinn, als der Tag noch nicht abgeschlossen ist und wirklich über die Achaier noch Leiden kommen; hier dagegen ist die Nacht bereits hereingebrochen. — Diomedes scheut sich, vor Hektor zu fliehen, da er dessen böse Nachrede fürchtet, und schließt: „Dann möge mich die breite Erde verschlingen" (150). Im Munde des Agamemnon, der in erregter Phantasie bei der Verwundung seines Bruders einen schrecklichen Ausgang als gewiß ansieht (4, 182), mag derselbe Wunsch seine Berechtigung haben; für unsere Stelle weist er sich als entlehnte Formel aus, da ja Diomedes es in seiner Hand hatte, die böse Nachrede durch mutiges Handeln zu vermeiden. Unser Dichter hat die Odyssee schon gekannt. In unbegreiflicher Gedankenverbindung wünscht sich derselbe Hektor „unsterblich und nicht alternd" alle Tage zu sein (539). Diese Wendung kommt dreimal in der Odyssee vor: dort heißt es, daß Kalypso den Odysseus habe machen wollen „unsterblich und nicht alternd alle Tage" (5, 136; 7, 257; 23, 336). — 543 lösen die Troer ihre schweißtriefenden Pferde „aus dem Joche", statt „den Jochen"; der Vers steht an seiner richtigen Stelle Odyssee 4, 29, wo dasselbe von dem einen Gefährt des Telemachos gesagt wird. Des Dichters Feld sind breit gehaltene, schwülstige, leere Reden, in die er den Fortschritt der Handlung verflicht, da er planmäßig und natürlich sich entwickelnde Handlung nicht zu schildern vermag. Er teilt die Art gestaltungsunfähiger Dichter, groteske Mittel, hohle Prahlerei und Übertreibung zu brauchen, um Effekt zu machen, und hat in der Tat so zu blenden gewußt, daß man ihm großartige Phantasie, energischen Charakter der Erzählung, gehobenen, leidenschaftlichen Ton zugesprochen hat, Eigenschaften, von denen er bei seiner Armseligkeit und Erfindungslosigkeit nicht einen Hauch in sich verspürt.

Die hier charakterisierte dichterische Unfähigkeit zeigt sich in ähnlicher Weise namentlich auch in denjenigen Partien

des 3., 4., 5. und 7. Gesanges, durch welche die Lieder von den beiden Zweikämpfen in unsere Ilias eingefügt sind, so daß man annehmen darf, hier ist mit seiner Dichtung der tätig gewesen, der die Redaktion der Gesänge 3—8 vorgenommen hat. Der Dichter des 8. Gesanges hat die heutige Ilias vor sich gehabt, er kennt die ursprüngliche Dichtung wie die späteren Erweiterungen; wie er auf die im 7. Gesange errichtete Mauer Bezug nimmt (177 f.), so kennt er den Ausgang des 12. Gesanges, die Erstürmung der Mauer (178); mit den Versen 179 ff. weist er auf die Gesänge 8—15 hin und verkündet im voraus die sich dort entwickelnde Handlung. Von der echten Dichtung des ersten Schlachttages sind uns große Stücke im 4. und 5. Gesange erhalten, welche die Macht der Achaier bis zu ihrer Höhe führen. Der 6. Gesang und vom siebten die Verse 1—12 leiten hinüber zu einem sich zugunsten der Troer vollziehenden Umschwunge in der Lage der Schlacht: das eigentliche Vordringen der Troer ist bis auf 7, 1—12 durch die jetzige Redaktion verloren gegangen, doch läßt sich einigermaßen der Gang des Umschwunges aus folgenden Versen des 8. Gesanges (mit kleinen Veränderungen) wenigstens andeuten: 7, 1—12; 8, 75—77; 335—349; 485—509; 530—534; 542; 545—47; 553—56; 559—561. Ob in diesen Versen uns echte Dichtung unmittelbar vorliegt, die durch die jetzige Redaktion des 8. Gesanges erhalten ist, oder ob sie in Anlehnung an den Ausgang des ursprünglichen Schlachttages gedichtet sind, das läßt sich mit Sicherheit nicht mehr erweisen. Der Gedankengang ist danach folgender: Nach dem Opfer in der Stadt kehrt Hektor mit seinem Bruder in die Schlacht zurück, Zeus begünstigt offenbar, dem Eingange des 2. Gesanges entsprechend, die Troer, welche die Achaier bis hinter ihre Befestigungswerke zurücktreiben. Da rettet die Achaier zunächst noch der ersehnte Untergang der Sonne. Zum erstenmal lagern die Troer in der Ebene; die weitere Ausnutzung des Sieges wird für den nächsten Tag durch Hektor in Aussicht genommen. So hat die Schlacht, wie Agamemnon verkündigte (2, 382 ff.), wirklich den ganzen Tag stattgefunden, freilich mit ganz anderem Ausgange, als

er es in seiner Verblendung geträumt hatte (2, 412 ff., vgl. S. 160).

Auf diesen Ausgang spielt Odysseus im 9. Gesange 235 ff. an, wenn er von den Zeichen des Kroniden und dem furchtbaren Auftreten des Hektor spricht (vgl. 237 = 8, 337). Damit stimmt auch, daß Hektor, der um Abwendung der von Diomedes der Stadt drohenden Gefahr nach Troja geeilt war, nach der erfolgten Niederlage der Achaier höhnend des Diomedes gedenkt, ob er wohl am nächsten Tage die Troer wieder bis zur Stadt werde vertreiben können (532 ff.). Das vermochte Diomedes allerdings nicht, das konnte allein Achilleus, dem sich jetzt die Blicke der Achaier wieder werden zuwenden müssen.

Neunter Gesang.

„Sinnen wir nach, wie versöhnend wir ihm das Herz wohl bewegen
Durch erfreuende Gabe und freundlich gewinnende Worte".
(112 f.)

Nach dem langen Verweilen in öder Nachdichtung tut es wieder wohl, am lautern Quell echter Poesie sich zu laben, der reich und voll in dem 9. Gesange strömt. Eigentliche Handlung enthält er sehr wenig, er bringt fast nur Reden und zeichnet sich dadurch vor allen übrigen Gesängen aus; der oratorische Charakter ist geboten durch die Sachlage selbst: die Not hat das Verlangen rege gemacht, nunmehr den Achilleus zur Teilnahme an dem Kampfe zu gewinnen.

In drei Abschnitten entwickelt sich die Frage, was in der üblen Lage der Achaier zu tun sei. Einer allgemeinen Heeresversammlung folgt eine Fürstenberatung, aus der wieder die Gesandtschaft an Achilleus hervorgeht; bis diese zurückkehrt, bleiben die Fürsten in Agamemnons Zelt vereinigt. Die Dreizahl spielt hier eine bedeutsame Rolle: in der Volksversammlung, im Fürstenrate vor der Absendung der Gesandtschaft, wie auch nach ihrer Rückkehr werden immer je drei Reden gehalten; ebenso treten in Achilleus' Zelt drei Redner auf, denen Achilleus selbst mit drei Reden antwortet: ohne Frage zeigt sich in dieser regelmäßigen Ordnung das schöne Gleichmaß hellenischer Kunst.

Es ist später Abend; eine bange, schicksalsschwere Nacht steht bevor, die, wie Nestor sagt, um auf Agamemnon einzuwirken, „entweder das Heer vernichten wird oder erretten" (78). Der tiefe Eindruck, den die erste Niederlage der Achaier zurück-

gelaffen hat, wird kurz und doch ſinnlich wahr durch das Gleichnis von den Stürmen, welche das Meer aufwühlen, wiedergegeben; in noch höherem Grade ſpiegelt ſie ſich ab in der völligen Niedergeſchlagenheit Agamemnons, die nach ſeiner ſiegesgewiſſen Haltung vor dem Beginne der Schlacht dem ſchwankenden Weſen des Oberkönigs entſpricht. Wie dann die Verhandlungen aus der allgemeinen Volksverſammlung an den Fürſtenrat gelangen, wie hier die ſchwierige Frage inbetreff der Verſöhnung des Achilleus alsbald in Fluß kommt, das iſt allein der vollendeten Meiſterſchaft zu verdanken, mit der Neſtor den Gang der Beratung leitet: männliche Offenheit und ehrfurchtsvolle Scheu vereinigen ſich in ihm auf das wohltuendſte und zeigen die ſchöne Menſchlichkeit, das edle Maßhalten der Hellenen in dieſem Manne verkörpert.

Agamemnon geſteht zwar nach Neſtors Rede (96—113) ſeine eigene Verſchuldung ſelbſt zu (115 f.), aber dieſes Geſtändnis hebt ihn nicht über ſich ſelbſt hinaus, es läßt uns nicht in ein edles Herz voll wahrer Reue blicken; nur Not und eigene Schwäche haben ihn dazu veranlaßt: in der Niederlage der Achaier hat er die Ehrung ſeines Gegners durch Zeus erkennen müſſen (118), ſo bedauert er hier ſeine Verſchuldung allein um ihrer verderblichen Folgen willen. Wie er nur äußerlich und im Grunde widerwillig ſeine Schuld bekennt, ſo glaubt er ſie auch mit *Geſchenken* allein gutmachen zu können, ganz im Gegenſatze zu Neſtor, der neben den freundlichen Geſchenken auch *liebreiche Worte* zur Verſöhnung des Achilleus verlangt hatte (113). Von dieſen iſt in der langen Rede Agamemnons nicht eine Spur zu finden, nirgend berührt er auch nur andeutend, daß es ihn auch perſönlich ſchmerze, Achilleus gekränkt zu haben. Daß er dies noch dazu vor dem verſammelten Achaiervolke getan hat, darüber ſieht er ganz hinweg und kommt auch ſo nicht auf den Gedanken, nach dem ſchnöden Mißbrauche ſeiner königlichen Obermacht dem Schwerbeleidigten die entſprechende Genugtuung zu geben. Er hat überhaupt nicht den eigentlichen Quell für Achilleus' Zorn ergründet:

in der Wegnahme der Briſeïs findet er ihn, nicht in der Wegnahme der Ehre, die mit dieſer Handlung für Achilleus verbunden war, in der liebloſen Undankbarkeit gegen den, der die Hauptlaſt des Kampfes getragen hatte. Darum glaubte er auch, durch Geſchenke alles gutmachen zu können; ſo beginnt er dieſe aufzuzählen, und je weiter er darin fortfährt, um ſo großmächtiger, um ſo erhabener kommt er ſich ſelbſt vor, mit jedem neuen Geſchenk redet er ſich in ſeine Schenkerrolle mehr hinein, von der ſein Herz nichts weiß, lediglich zu ſeinem Ruhme, zu ſeiner Ehre, nicht um die verletzte Ehre ſeines Gegners wiederherzuſtellen: es iſt nur folgerichtig, daß er gebieteriſch abſchließt: „Er ſoll ſich beugen und ſich mir unterordnen, denn ich bin königlicher und rühme mich auch der Ältere an Geburt zu ſein“ (158 ff.): hier offenbart ſich der wahre Agamemnon, der ſein anfangs geſprochenes Wort „ich habe gefehlt“, das ihm nur die offenſichtliche Not auf die Zunge gelegt hatte, bereits vergeſſen hat. Die Erklärung, Agamemnon habe damit nur ſagen wollen, wozu er berechtigt geweſen ſei, Achilleus ſolle ſeine Stellung als Oberfeldherr wieder anerkennen, trifft gewiß nicht das Rechte. Achilleus hatte die Oberhoheit des Agamemnon gar nicht angetaſtet, vor ihr ſich vielmehr gebeugt, indem er dem Machtgebote Agamemnons ſich unterwarf. Die Momente, auf die dieſer hinweiſt, höherer königlicher Rang, höheres Alter, ſind in dieſem Zuſammenhange nicht berechtigt, da es ſich hier nicht darum handelt, einem an Rang tiefer ſtehenden jüngeren Manne die Erkenntnis ſeiner Stellung vorzuhalten. Agamemnon und Achilleus ſind Männer, ſind Könige und ſtehen in dem Punkte der Ehre auf gleichem Boden. Achilleus nennt ſich ſelbſt im 16. Geſange einen „Gleichen“ (53). Die Rückſichtnahme auf einen höheren Rang und höheres Alter hat, wo es ſich um den Gehorſam gegen einen erlaſſenen Befehl handelt, ihre volle Geltung, auf einen ſeiner Ehre Beraubten kann ſie nur noch erkältender wirken. Bezeichnend iſt es auch, daß Agamemnon nie den Namen ſeines Gegners nennt; in ſeiner langen Rede ſagt er, wenn er von Achilleus ſpricht, nur immer „er, ihn“ u. ſ. f.

Nach seiner Erwiderung auf Agamemnons Rede zu schließen, sieht jedenfalls Nestor dem Sühneversuch mit Sorge entgegen; wenn er die Geschenke auch anerkennt, er vermißt, wozu er besonders geraten hat, die „einschmeichelnden Worte“: seine Worte, gut gesprochen (164 f.), — man betone die Geschenke, was im Griechischen schon die nachfolgende Partikel tut, der die entsprechende dann aus bestimmten Grunde nicht nachfolgt, — bezeugen, daß er etwas sehr Wichtiges auf der Zunge zurückhält, wohl weil er ahnt, daß diese versöhnlichen Worte von Agamemnon noch nicht zu erwarten sind. Aber in seinen weiteren Anordnungen bemüht er sich klug, seinerseits das Nötige soweit als möglich zu ergänzen. Er erwählt für die Gesandtschaft an Achilleus die dem Helden liebsten Männer, Odysseus und Aias, als die eigentlichen Abgesandten und fügt zu ihnen noch den dem Achilleus von Peleus selbst beigesellten alten, väterlichen Freund und Erzieher Phoinix hinzu, um durch ihn auf das Gemüt des Grollenden zu wirken: für diese Aufgabe allein ist von dem das Leben kennenden Dichter die Persönlichkeit des Phoinix erfunden, der durch sein Schicksal ein mahnendes Beispiel ist, welchen Stachel die Verschuldung in der Seele für immer zurücklassen kann; wenn er fortan verschwindet, so zeigt dies, wie der Dichter sparsam und weise seine Mittel braucht, da das Greisentum als solches schon in Nestor seinen typischen Ausdruck gefunden hatte.

Nestor gibt noch den einzelnen Männern besondere Winke, namentlich dem Odysseus, wie sie den Peliden überreden könnten. So gehen sie nach Gedanken suchend, mit denen sie des Achilleus „gewaltigen Sinn“ bewegen könnten, und unter vielen Gebeten zu Poseidon an dem Strande des vielrauschenden Meeres, bis sie zu dem Zelte des Achilleus gelangen (182 ff.).

Wie Achilleus, der dem Zuge seiner Seele folgend soeben zur Zither von dem Ruhme der Helden gesungen hatte, aufs freudigste betroffen beim Eintritte der ihm liebsten Männer aufspringt, wie er ihnen diese seine frohe Empfindung zum Ausdrucke bringt, wie er sie dem Freunde Patroklos wiederholt, um ihn anzutreiben, zur gastlichen Aufnahme das

Nötige zu beſorgen, wie er ſelbſt bei den Vorbereitungen des ſchönſten Hausrechtes, des Gaſtrechtes, waltet, das alles iſt köſtlich erzählt. Achilleus glaubte, nun ſei die Zeit gekommen, die ihm die erſehnte Ehrenrettung bringe, ihn wieder, wonach er verlangte, an dem Kampfe teilnehmen laſſen werde: „Seid beide willkommen! wahrlich zwei liebe Männer ſind gekommen — fürwahr, groß muß die Not ſein! — die ihr mir, ob ich auch zürne, von den Achaiern die liebſten ſeid“ (197 f.). Dieſe Stimmung beherrſcht ihn von vornherein. Mit den „beiden“ Helden ſind hier von Achilleus nur Aias und Odyſſeus gemeint, die er als Vertreter des achaiiſchen Volkes anſieht; dieſelben ſind auch 182 „die beiden gingen“ und 192 „die beiden gingen weiter, voran trat ſodann Odyſſeus“ zu verſtehen. Phoinix erfährt keine beſondere Berückſichtigung, da er zu Achilleus gehört.

Die Abſicht des Aias, der den Phoinix veranlaſſen will, zuerſt das Wort zu nehmen, durchkreuzt geſchickt Odyſſeus: der väterliche Freund des Helden muß noch aufgeſpart bleiben, wenn des erſten Redners Worte bei Achilleus nicht Eingang finden ſollten. So tritt Odyſſeus als erſter Redner auf; ſeine Rede (225—306) iſt ein Muſter natürlicher, geſchickt geordneter Beredſamkeit; ſie zeigt den klugen, gewandten Mann, dem an rechter Stelle auch Töne des Herzens geſchickt anzuſchlagen verliehen iſt.

Leicht gewinnt er von dem dargebotenen Mahle aus den Eingang und Übergang ſofort zu der Notlage der Achaier, aus der Achilleus allein nur retten könne (231), und iſt ſogleich bei dem, was er vorzubringen hat. Die Mitte ſeiner Rede füllt das aus, was Agamemnon an Geſchenken zu geben ſich anheiſchig gemacht hatte (260—299); dieſem voran und wieder zum Schluſſe kommen des Redners eigene Momente, um das Herz des Gewaltigen zu erweichen: in dieſer Anordnung zeigt er ſich als klugen Feldherrn, der ſeine beſten Truppen in das Vordertreffen ſtellt und als Reſerve zum letzten Eingreifen ſich aufbewahrt.

Mit den anſchaulichſten Farben weiß Odyſſeus, noch voll von dem Schrecken des eben erfolgten Rückzuges der Achaier

(S. 223), deren Bedrängnis wie das übermütige Verhalten der Troer zu schildern, besonders verweilt er bei Hektor; indem er ihn unter Bezugnahme auf dessen alles niederwerfende Tapferkeit mit starken Strichen zeichnet, scheint er absichtlich Achilleus zum Kampfe mit diesem furchtbaren Gegner entflammen zu wollen. Wie er begonnen, so schließt er diesen Teil mit der eindringlichen Mahnung, die Seinigen vor dem schmählichsten Verderben zu bewahren (229—251), damit auch ihm selbst nicht später Leid erwüchse, das abzuwehren dann zu spät wäre.

Hieran knüpft Odysseus ein zweites, wirksameres, auf das kindliche Herz besonders berechnetes Moment, die Mahnung des Vaters Peleus, mit der dieser den in den Kampf ziehenden Sohn aufforderte, seinem übergewaltigen Herzen nicht nachzugeben und sich des verderblichen Streites zu enthalten (252—259). So kräftig erscheint dem Odysseus dieses Moment, daß er hieran den schwächsten Teil seiner Rede, Agamemnons Anerbietungen, anreihen kann (260—299); am Anfange und Schlusse dieses Teiles stehen die mahnenden Worte, vom Zorne abzulassen (261 = 299). Indem er hier Agamemnons Rede fast wörtlich wiederholt, läßt er klug den Schluß fort, da er wohl ahnt, daß, wenn er die dort hervorgehobenen Gründe, die Rücksicht auf höhere Macht und höheres Alter, erwähnen wolle, er alles verderben würde. Wenn aber Odysseus auch das Bekenntnis von Agamemnons Schuld (116) nicht mitteilt, so sagt dies deutlich, daß auch er das Äußerliche des unter dem Drucke der Not abgerungenen Geständnisses wohl erkannt hatte und auch wußte, wie sehr Agamemnon davon durchdrungen sei, daß seine Schuld durch die in Aussicht gestellten Geschenke mehr als genug getilgt wäre. Wie sehr er selbst davon überzeugt war, Agamemnons Anerbietungen könnten in dem Seelenzustande des Achilleus keine Änderungen hervorrufen, geht offen daraus hervor, daß er von den Geschenken den Übergang zum letzten Teile, dem Schlusse, gewinnt (300—306): „Wenn dir aber Agamemnon zu sehr von Herzen verhaßt wurde, er selbst und seine Geschenke, so erbarme dich wenigstens der anderen Achaier"

(300 f.) und ſchließt, wie er begonnen, mit der Not der Achaier und der verderblichen Wut des Hektor, womit er das Selbſtgefühl des Achilleus zu wecken und zur Betätigung zu entflammen bezweckt.

Wenn Achilleus auf des Odyſſeus Rede ſofort erwidert, ſo fühlt man, mit welch innerer Bewegung er ſie vernommen, wie er ihr Ende erwartet hat. Die Rede, welche er dann hält (307—429), die originellſte in der ganzen Ilias, iſt gefloſſen aus ſtrömender, dichteriſch geſtaltender Phantaſie und trotz der Jugendlichkeit des Redners überreich an überraſchenden Reflexionen; ſie iſt eine Dichtung für ſich. Nicht gebaut in geordneter Gruppierung, um ſich von vornherein beſtimmte Erfolge zu ſichern, enthüllt ſie ein Auf und Ab von Stimmungen, je nachdem der Sturm der Leidenſchaft über das Seelenleben dahinbrauſt, und zeigt blühende, leidenſchaftliche Kraft des Empfindens, ſittlichen Zorn über niedere Geſinnung und lauterſte Wahrhaftigkeit.

Wie ſeine freudige Stimmung, in die ihn das plötzliche Erſcheinen der Freunde verſetzt hatte, während der Rede des Odyſſeus völlig verflogen iſt, ſagt ſogleich der Eingang ſeiner Erwiderung: „Ich muß euch unumwunden das Wort herausſagen, wie ich denke und wie es vollendet werden wird, damit ihr nicht mir zur Seite ſitzend redet von hier und von dort her“ (309 ff.). Man hört damit ſofort, daß die Rede des Odyſſeus ohne Erfolg geblieben iſt und es auch ſein mußte. Sie ließ Achilleus zunächſt im unklaren, von wem Odyſſeus den Auftrag zur Verſöhnung empfangen hatte; von den Anerbietungen des Agamemnon abgeſehen, hatte er alles übrige in ſeinem eigenen Namen geſprochen. Gleich als wenn Achilleus im Fürſtenrate zugegen geweſen wäre, erkannte er bei der Feinfühligkeit ſeiner Empfindung den eigentlichen Quell, aus dem die angebotenen Geſchenke gefloſſen waren. Die durch ſie neu angeregten Gedanken beſchäftigen ihn in ſeiner Erwiderung faſt ganz allein, auf die von Odyſſeus ſelbſt vorgebrachten Momente geht er gar nicht ein, denn wie konnten ihm dieſe das geben, wonach er ſich einzig ſehnte, die Wiederherſtellung der ihm öffentlich genommenen Ehre? Das erſte,

womit er beginnt, iſt die Verſicherung, daß nicht Agamemnon, nicht die Achaier ihn überreden würden, da er Dank überhaupt nicht erfahren habe, und ſo ſpricht er von dem erfahrenen Undanke wie ein Dichter mit bewegter, anſchaulicher, zu Herzen dringender Rede: ſo erklärt ſich auch in ſeinem Munde das eigenartige, zarte Gleichnis von der Vogelmutter, die der noch nicht flüggen Brut zuliebe ſich ſelbſt die Nahrung entzieht (323 f., vgl. S. 82).

Hier endet der erſte Teil, der mit denſelben Gedanken beginnt und ſchließt, Agamemnon werde ihn nicht überreden, womit er ſeine Stellung Agamemnon gegenüber deutlich zum Ausdrucke bringt; deſſen verletzendes Wort: „Fliehe nur! ich bitte dich nicht, um meinetwillen zu bleiben" (1, 173 f.) klang ihm im Ohre noch nach! Mit der Aufforderung, Odyſſeus möge mit den übrigen Fürſten einen anderen Rat erſinnen, der von den Schiffen das feindliche Verderben abzuwehren vermöge, beginnt Achilleus eine neue Gedankenreihe (346 ff.); von der Beweglichkeit ſeiner Phantaſie fortgeriſſen, knüpft er hieran ſeine Erklärung, daß er mit Hektor nicht kämpfen, ſondern nach Hauſe fahren werde. Die Art, wie er dieſen Gedanken ausführt, läßt uns in ſeine bewegte Seele blicken. Feſt und ſicher beginnt er: „Morgen werde ich dem Zeus Opfer bringen, meine Schiffe befrachten," der begonnene Satzbau verlangt den Fortgang: „und abfahren"; gleichſam ſich ſelbſt verbeſſernd, ſetzt er ſtatt deſſen den abgeſchwächten Gedanken ein: „wirſt du auf dem Hellespont meine Schiffe fahren ſehen" (357—362); aus der abgebrochenen Rede könnte man ſchon jetzt ſchließen, daß die angedrohte Abfahrt wohl auch noch rückgängig zu machen ſei. Im Anſchluſſe an die Rückkehr in die Heimat erwähnt er ſchon hier ſeinen eigenen Beſitz, den, welchen er in der Heimat vorfinden, wie auch den, welchen er von Troja mitnehmen werde. Von der weiteren Ausmalung dieſes Gedankens bringt ihn plötzlich die Erinnerung an das ihm gegebene, dann ſo ſchimpflich genommene Ehrengeſchenk ab (367 ff.), welches ihn mit noch größerer Leidenſchaft als beim erſten Male (335 ff.) feſthält: ſeine ſtolze, enttäuſchte Seele iſt bei der Vergegenwärtigung dieſer

Kränkung empört über den Gewaltakt Agamemnons, ſie läßt ihn nicht mehr mit ihm gemeinſame Sache machen. Wieder ſchließt er dieſe Gedankenreihe wie die erſte mit derſelben Verſicherung ab: „Einmal getäuſcht, werde ich mich nicht wieder täuſchen laſſen," gleichſam als wenn er ſich dies zu ſeiner eigenen Sicherung nicht oft genug ſagen könnte (375 f.). In dieſem Teile deutet Achilleus an, was er als Ehrenrettung verlange, was er aber, ſo wie er Agamemnon kenne, nicht erhalten werde: „Mir vor Augen zu treten, könnte er, ſo ſchamlos er iſt, nicht über ſich gewinnen" (372 f.).

Nach dieſem Ausbruche des Unmuts nimmt er den Faden wieder auf, den er 367 hat fallen laſſen, und geht direkt auf die Beantwortung der Rede des Odyſſeus ein: gleich ſein erſtes Wort zeigt, was er über die Geſchenke denkt: „Verhaßt ſind mir ſeine Geſchenke" (378). „Ja, wenn er mir alle Reichtümer der Welt böte" — den Gedanken variiert er immer aufs neue in blühender Rede — „auch ſo nicht wird mich Agamemnon überreden" (386), und ſchließt den Abſchnitt mit dem Gedanken: „wenn er mir nicht ganz den mir angetanen Schimpf ſühnt" (387): dieſes Wort ſagt unverhüllt, was Achilleus verlangt, nicht Briſeïs, nicht Geſchenke und Reichtum, ſondern das abbittende Wort, das allein den Schimpf zu ſühnen vermag.

Auch die Ehre, Agamemnons Schwiegerſohn werden zu ſollen, iſt ihm keine Ehre: als hätte er die Schlußworte von Agamemnons Rede vernommen, hören wir ihn mit bitterer Ironie ſagen: „Er mag ſich einen anderen erwählen, der ihm paßt und der königlicher iſt." Dem gegenüber beruft er ſich auf die eigene freie Wahl und die ſeines Vaters Peleus und bei dem Gedanken an Verheiratung angekommen, weiß er in einſchmeichelnden Zügen das ſtille Glück im eigenen Hauſe zu malen: wie im Eingange ſeiner Rede ein elegiſcher Ton anklang, da er von dem Undanke ſprach (318 ff.), ſo tönt auch ſeine Rede gegen den Schluß in noch volleren Akkorden weltſchmerzlich aus, indem ſie im Gegenſatze zum tatkräftigen, heldenhaften Leben den Frieden des Hauſes preiſt (S. 82).

Mit einem Gedanken, den er schon einmal berührt hatte (346 f.), schließt er ab, ihn jetzt breiter ausführend: „Ersinnt euch einen andern Rat; dieser fördert nicht, da ich fortzürne“ (420 ff.): man hört, wie er sich nach der Genugtuung sehnt, um dann in den Kampf eintreten zu können: er möchte die Gesandtschaft zur Rückkehr drängen, daß die Achaier so schnell als möglich den nötigen Rat ersännen; denn nicht schwebt ihm jetzt der Gedanke vor, daß erst größeres Unglück der Achaier sein Herz erweichen könne.

Sieht Achilleus die Aufgabe der Gesandtschaft zunächst als erledigt an, so nimmt nach langer Pause Phoinix dennoch das Wort, um von einer anderen Seite auf seinen Zögling einzuwirken und ihn zur Versöhnlichkeit zu mahnen. Seine Rede bekundet die tiefe Gemütsfülle des vom Unglücke verfolgten, endlich in der Fremde zum Frieden gelangten Mannes; die Breite der Darstellung weist hin auf den die Einsamkeit liebenden, die Welt und ihre Schickungen aus der Ferne beobachtenden Greis (S. 179). Sein herbes Geschick in der Jugend hat ihn den Unsegen stürmischer Leidenschaft gelehrt und ihn zu einer religiösen Vertiefung geführt, in der er das Göttliche der „reuigen Bitten“ erkannt hat. Dies Bekenntnis von der heilenden Kraft der „Bitten“ (502—512) ist der eigentliche Kern seiner Rede, mit der er seinen Zögling mahnt, den „Bitten“ nachzugeben. Um diesen Kern gruppiert sich die Schilderung seiner eigenen Lebenserfahrungen (443 bis 495) wie die fremder, und hier wählt er die Meleagros-Geschichte (527—599): beides soll als warnendes Beispiel dienen, nicht maßlosen Zorn in sich zu nähren. Bewundernswert ist die Kunst, mit welcher der Dichter den Phoinix den Schleier von seiner leidgeprüften Jugend heben und die düstersten Erinnerungen wach werden läßt: an die Eröffnung seiner innigsten Liebe zu Achilleus, mit der er im Eingange seiner Rede dessen Herz zu berühren sucht, knüpft er die seine Liebe bestätigende Versicherung, daß ihn von Achilleus auch nicht ein Gott zu lösen vermöchte, selbst wenn er ihm versprächte, er könnte noch einmal jung werden und ein neues, anderes Leben beginnen. Die Schilderung seines mitverschuldeten

Unglücks, auf das er ſo kommt, und ſeiner Sorgen um Achilleus ſoll dieſem das Herz zum Nachgeben weich machen: „Darum bändige dein gewaltiges Herz,“ ruft er ihm am Schluſſe dieſes Teiles zu (496), um dann zum zweiten Teile zu kommen, in welchem er ſeine religiöſe Anſicht über die „Bitten“ darlegt.

Auch dieſen Teil ſchließt er mit Bezugnahme auf den vorliegenden Fall mit der Mahnung, die Geſchenke des Agamemnon nicht abzulehnen, die Bitten der ihm liebſten Männer, die er als Geſandte geſchickt, nicht zurückzuweiſen. Dieſes Moment, das nicht ganz dem Sachverhalte entſprach, war von Phoinix wahr gemeint, der von ſeinem Standpunkte aus die Geſandtſchaft als von Agamemnon ſelbſt angeordnet anſah. An einem Beiſpiele zeigt er im letzten Teile (527—605), wohin die Unverſöhnlichkeit führt, und knüpft auch hieran die Aufforderung, auf die Geſchenke hin in den Kampf wieder einzutreten.

So ergreifend und wahr empfunden auch alles war, was Phoinix hier vorbrachte, es verfehlte dennoch ſeine Wirkung; ſeine nach großen Stürmen gewonnene Lebensauffaſſung, die zum Verzichten neigte, verſtand nicht den reizbaren, den Ehrbegriff ſo leidenſchaftlich ausprägenden Jüngling.

Sofort zur Antwort bereit, weiſt Achilleus in kurzen, ſcharfen Sätzen dieſen Vermittlungsverſuch, der ihm nur eine äußerliche Wiederherſtellung ſeine Ehre gewähren kann, zurück; dem, was Phoinix unter Ehre verſtanden hatte, ſetzt er ſein ſtolzes Selbſtbewußtſein entgegen (607 ff.). Damit iſt in der Stimmung des Achilleus, wie ſie in der erſten Rede noch hervorgetreten war, eine Wandlung erfolgt; jener elegiſche Ton iſt nun völlig verklungen. Faſt gereizt weiſt er ſeinen väterlichen Freund ab, der ihm zu ſehr die Sache Agamemnons zu vertreten ſcheint. Aber die Kürze und Heftigkeit ſeiner Antwort, der ſtill erteilte Befehl, für Phoinix das Lager im Zelte zu bereiten, ſprechen beredt, wie er weitere Vermittlungsverſuche gewaltſam abſchneidet, wohl weil er fürchtet, — weich zu werden. Die herzlichen Töne des Phoinix ſind jedoch ſchon jetzt nicht ohne Wirkung geblieben; hatte er nach ſeiner erſten Rede ſchon morgen abfahren wollen, ſo erklärt er nunmehr,

gemeinsam mit Phoinix seine Abfahrt oder sein Bleiben erwägen zu wollen.

Schon im Aufbruch begriffen, nimmt schließlich auch noch der dritte Gesandte, Aias, das Wort; die Hauptmomente ganz sachlicher Natur, Scheu vor dem Gastrecht, Achtung vor der Gesandtschaft, Ehrung der Freundschaft stellt er zum Schluß in markiger Kürze zusammen, um, seiner Art ganz entsprechend, weniger als Bittender auf Achilleus zu wirken, als vielmehr als Held ihm seine Härte eindringlich vorzuhalten. Es ist dies die einzige längere und doch verhältnismäßig kurze Rede, die Aias in der echten Dichtung hält, aber sie verkörpert in ihrer Gedrungenheit und Bestimmtheit die ganze Persönlichkeit des in sich geschlossenen Mannes der Tat, der die Rede verschmäht. Grübeln und Sinnen ist nicht seine Sache, so bleibt ihm des Achilleus Auffassung unverstanden; fühlt er sich gekränkt, holt er sich mit dem eignen Schwerte seine Sühne. Gegen die Schwierigkeiten des Lebens setzt er die selbstvertrauende Tat (S. 77 f.).

Die stille und doch so gewaltige Größe des Helden verfehlt nicht, ihren nachhaltigen Eindruck auf Achilleus zu machen: „Du hast mir alles aus der Seele gesprochen, aber es schwillt mir das Herz von Zorn", und so enthüllt er dem Aias den wahren Grund seines Zürnens; nicht der Raub des Mädchens, sondern die schamlose Behandlung, die er von Agamemnon erfahren, hat sein Herz vergällt; diese können Geschenke allein nicht wiedergutmachen. Doch nun drängt er zum Aufbruche und entläßt die Gesandtschaft mit einem Bescheide, der sich schon weit von dem Gedankenkreise seiner ersten Rede entfernt hat: jetzt knüpft er den Wiedereintritt in den Kampf mit den Troern an die höchste Not der Achaier, wenn zu den Schiffen der Myrmidonen der siegreiche Hektor vordringe; es ist nur natürlich, wenn er in stolzem Selbstbewußtsein zufügt, Hektor werde sich wohl hüten, seinem Schiffe sich zu nahen.

Die Gesandtschaft war somit gescheitert; das einzige Mittel, zu dem man zunächst gegriffen hatte, um die Niedergeschlagenheit der Achaier zu bannen und ihren Mut wieder

zu heben, hatte ſich fruchtlos erwieſen. Die noch im Zelte des Agamemnon verſammelten Helden mußten nach der Kunde von der Erfolgloſigkeit der Geſandtſchaft ſich auf ſich ſelbſt und auf ihre eigne Kraft wieder beſinnen.

Voran geht hierin wieder der unverzagte Held Diomedes; er mahnt namentlich Agamemnon an ſeine Pflicht, ihm müßte es nunmehr am meiſten obliegen, unter den Erſten zu kämpfen; ſo bereitet die fehlgeſchlagene Geſandtſchaft die Ariſtie des Agamemnon vor, welche der 11. Geſang bringt. Diomedes erfaßt hier das Weſen des Achilleus ſehr richtig, wenn er nicht an deſſen Fortgehen glaubt, ſondern deſſen Wiedererſcheinen im Kampfe in Ausſicht ſtellt: doch unter ganz anderen Umſtänden ſoll ſein Eintreten in den Kampf erfolgen! Die Stärkung des Mutes der Achaier hat ſicherlich auch Odyſſeus beabſichtigt, wenn er jetzt nach der Rückkehr von Achilleus nur den ſchroffen Beſcheid, den ihm Achilleus ſpeziell gegeben hatte, den Fürſten überbringt, deſſen letzte Entſcheidung verſchweigt; dadurch will auch er die Seinigen anfeuern, mit eigner Kraft fortan den Kampf mit den Troern zu führen.

Der herrliche 9. Geſang iſt faſt unverſehrt auf uns gekommen; die Geſchloſſenheit ſeines Baues hat ihn vor größeren Eindichtungen bewahrt. Nur in der langen Rede des Achilleus iſt die Bezugnahme auf den Mauerbau des 7. Geſanges (348—355) nachträglich eingeſchoben, welche ſich als ſolche auch offen ausweiſt, und auch die Erzählung vom Zorne des Meleagros iſt durch ſpätere Erweiterungen in Verwirrung geraten (533—549 und 559—564).

Achilleus wird vielfach wegen ſeiner „unbarmherzigen Geſinnung“ getadelt, die er ſchon im 1. Geſange, in noch höherem Grade im 9. Geſange durch „Zurückweiſung der zur Sühne gebotenen überreichen Geſchenke“ bekundet. Auch die Schüler lernen Achilleus nicht ſelten nur von dieſer Seite kennen mit der Nutzanwendung, daß ſie in „ähnlicher Lage“ ſich nicht ähnlich verhalten ſollen. Die Dichtung hat jedoch nicht den Zweck, in erſter Reihe der Moral zu dienen, ſie verfolgt als freie Kunſt ſelbſtändige Ziele. Es iſt aber auch nicht richtig, auch nicht erziehlich förderlich, die großen

Menschen der Dichtung „für den Schulgebrauch“ in das tägliche Mittelmaß einzuzwängen unter besonderer Beleuchtung gerade ihrer Schwächen. So liest und hört man oft, Achilleus hätte sich sogleich im ersten Gesange beugen müssen in dem Bewußtsein, daß seine Sittlichkeit ja höher sei als die Agamemnons, er hätte vor allem die „großmütig“ gebotenen Geschenke annehmen und für Agamemnon und die Achaier sofort in den Kampf eintreten sollen. Edler wäre gewiß eine solche Selbstüberwindung des Achilleus gewesen, nur wäre er dann kein Achilleus mehr, und wir hätten vor allem dann auch keine — Achilleis erhalten. Solche Kritik richtet sich im Grunde allein, nicht aber mit Recht gegen den Dichter, der eben ein Lied von dem „Zorne“ des Achilleus gedichtet hat, der Tausenden Achaiern Leiden, vielen gewaltigen Helden den Tod bringen sollte: von vornherein hatte der Dichter das rechte Verständnis anbahnen wollen mit seiner Verkündigung, dieser „Zorn“ sei von Zeus her bestimmt. Also von einer Leidenschaft will der Dichter singen, wie es sein Recht ist; da wird nicht alles so zugehen, daß es sich immer in die gewöhnliche Norm des täglichen Sittengesetzes wohl einfügt. Nicht den „Groll“ wählt er sich zum Thema, noch weniger den „Haß“, wohl aber den „Zorn“, wie er in einer edlen Seele über eine schnöde Tat erwächst, und damit hat der Dichter bereits sittlichen Boden unter sich. Diese Seele, in welcher der Zorn zu heller Flamme aufleuchtet, ist zudem eine jugendliche, feurige Heldenseele mit starker, gewaltiger Empfindungskraft, aus der auch die Leidenschaft des Zornes sich mit gewaltiger Kraft entlädt. Sie weiß ferner, daß ihre eigne Lebenskraft nur von kurzer Dauer sein wird; um so geflissentlicher trachtet sie danach, die Heldenehre fleckenlos sich zu wahren, um so reizbarer bäumt sie sich auf, wenn diese Ehre ihr schnöde genommen wird. Eine solche Seele, so stark und zugleich wieder so fein und reizbar organisiert ist die des jugendlichen Achilleus, der hierin als einzigartig unter den homerischen Menschen gezeichnet ist; im Konflikt mit dem Leben bildet sich in ihm ein Ehrbegriff aus, auch so stark, so fein, so reizbar, daß

dieser über die Anschauungen der Zeit hinauswächst und neue Formen annimmt. Achilleus ist der erste, der über die äußere Buße hinaus Änderung des Sinnes verlangt, aus dem die Ehrverletzung geboren war; mit dieser neuen Forderung tritt er der Sitte seiner Zeit schroff gegenüber, die solche Forderung ablehnt. Der einseitigste Vertreter des alten Glaubens ist Agamemnon; von einer inneren Erkenntnis seiner Schuld ist bei ihm nichts zu verspüren. Auch Aias, für ihn recht bezeichnend, verkennt den eigentlichen Quell von Achilleus' Zorn; er kann es nicht fassen, daß dieser um eines Mädchens willen im Zorne verharren könnte, für das ihm noch so überreiche Geschenke geboten werden. Odysseus ahnt jedenfalls, daß Achilleus nicht durch Geschenke allein zu bestimmen sei. Nur Nestor, der Greis mit dem jugendlichen Herzen, ist aus seiner Menschenkenntnis heraus in das, was Achilleus im Grunde bewegt, eingedrungen und gibt im ernsten Augenblick dem, was jener verlangt, mit der Forderung „freundlicher Worte" die rechte Form. Trat damit Achilleus mit der Anschauung seiner Zeit in Konflikt, so wurde er durch diese Eigenart seiner Gefühlsweise tragisch in dem Maße, wie das Epos tragischen Keim zu entwickeln vermag (S. 82): anders als er geahnt hat, wird ihm der Schicksalsfaden gesponnen, und nach schmerzlichstem Leiden muß er erkennen und vor dem Volke bekennen, wie verderblich der „Zorn um ein Mädchen" (19, 56 ff.) war, womit er nun unter veränderten Umständen in Bitterkeit nur den äußeren Anlaß des Zornes bezeichnet. Soll unsere Jugend zur Tatkraft heranwachsen im Hinblick auf große, gewaltige, dämonische Menschen voll unbegrenzter Tatkraft, — die Hellenen nannten sie Heroen und versetzten sie unter die Halbgötter! — so wird sie zugleich auch erkennen, wie auch jene großen Naturen an die Wechselfälle des Geschickes in Wohl und Wehe und in Verschuldung gebunden sind: so wahrhaft erzieherische Erkenntnis wird dann zu dem tieferen Verständnis führen, einmal wie wahres Leben nichts weiter ist, als kämpfend sich läutern, sodann „wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen".

Zehnter Gesang.

(Spätere Einlage.)

Nach der uns überlieferten Ilias spielt der 10. Gesang in derselben Nacht, in welcher auch die Handlung des 9. Gesanges vor sich geht; dennoch wird, obwohl Odysseus im 9. wie im 10. Gesange eine Hauptrolle spielt, in diesem mit keinem Worte seiner schon im 9. Gesange vorausgegangenen Tätigkeit gedacht. Am Schlusse des 9. Gesanges geht Odysseus wie die übrigen achaiischen Helden in der Nacht zur Ruhe; im 10. Gesange wird er mit den anderen Helden erweckt, man muß aber nach der hier gegebenen Darstellung annehmen, daß alle diese Helden die ganze Nacht (10, 1 f.) bis dahin ohne Störung geschlafen haben. Weist dies schon die Annahme zurück, daß beide Gesänge von einem Dichter gemacht sind, so wird sie auch noch durch andere Gründe erschüttert.

Der 9. Gesang schließt mit einer unter dem Einfluß von Diomedes' Rede gehobenen Stimmung der Achaier; nach der an Agamemnon gerichteten Mahnung ist diese auch von ihm anzunehmen, wie er denn auch im 11. Gesange mit kühnem Mute den Kampf beginnt. Der 10. Gesang hebt jedoch wieder mit der Verzweiflung des Agamemnon an, die schon im 9. Gesange geschildert war; nur ist seine Mutlosigkeit noch viel größer als im 9. Gesange. Im 10. Gesange sucht man nach einem Rate, der die Achaier aus ihrer traurigen Lage erretten könnte; das wird so erzählt, als wenn im 9. Gesange davon noch gar nicht die Rede gewesen wäre. Die starke Erschütterung, in der Agamemnon über die gewaltigen Taten des Hektor sich seinem Bruder gegenüber ausläßt (46 ff.), wäre nur zu erklären, wenn die Ereignisse des 8. Gesanges unmittelbar vorangehen (10, 46 ff.). In vollem Widerspruche aber mit

dem 9. Gesange steht die Äußerung Nestors, mit der er Agamemnon durch den Hinweis auf die Zeit tröstet, da Achilleus wieder für die Achaier in den Kampf eintreten werde (10, 105 ff.): diese Hoffnung ist nach der leidenschaftlichen Ablehnung des Achilleus ausgeschlossen, zumal die Helden am Schlusse des 9. Gesanges schon mit dem Gedanken sich vertraut gemacht haben, auch *ohne* Achilleus den Kampf zu bestehen.

Der 10. Gesang geht parallel neben dem 9. Gesange her und verfolgt einen ähnlichen Zweck wie dieser. Die gleiche Anlage in beiden zeigt sich schon in dem gleichen Eingange dieser Gesänge; sie heben an mit der Schilderung der verzweifelten Lage und Stimmung des Agamemnon und suchen, jeder auf verschiedenem Wege, diese zu bannen und wieder Hoffnungsfreudigkeit zu verbreiten. Der Dichter des 9. Gesanges hat dies in ganz vortrefflicher Weise trotz des mißlungenen Sühneversuches zu erreichen gewußt, während der Dichter des 10. Gesanges ganz vergißt, die Wirkung, welche der kühne Streifzug für die Hebung des Mutes bei den Achaiern hätte haben können, zu erwähnen; von einer inneren Gehobenheit und Zuversicht für den folgenden Tag ist keine Rede.

Das steht zunächst fest, daß der 10. Gesang nach dem neunten entstanden ist, er setzt diesen und den achten voraus. Auf die Haupthandlung des 9. Gesanges, die Gesandtschaft an Achilleus, nimmt der Dichter des 10. Gesanges absichtlich nicht Bezug, da sie seine eigene Handlung beeinträchtigte; aber er vermag nicht, von allen dort gegebenen Voraussetzungen sich für seine eigene Schöpfung freizumachen. So benutzt er das Motiv von der Aufstellung der Wachen, wie es der 9. Gesang gebracht hatte (80 f.), um es für seine eigenen Zwecke zu verwerten, er nimmt Wendungen aus dem 9. Gesange auf, die dort besser passen als in seinem Zusammenhange (9, 609 f. = 10, 89 f.). Der Dichter legt absichtlich, um die Handlung seines Gesanges auch noch nach der des neunten möglich erscheinen zu lassen, diese in die *vorgerücktere* Nacht (251 ff.).

Ganz im Anschluß an die im 8. Gesange gegebene Lage schuf der Dichter sein in der Ilias uns als 10. Gesang erhaltenes Lied, trotzdem ließ er sich durch die Überlieferung, welche er in großen Zügen aufnahm, in seiner eigenen Erfindung nicht einschnüren; er veränderte und machte Zusätze, wie es seine Dichtung erforderte. So ließ er für seine Zwecke die Bundesgenossen der Troer und die Troer selbst gesondert auf dem Schlachtfelde lagern und kurz vor dem nächtlichen Abenteuer, das er schildern wollte, den Thraker-König Rhesos mit seinen Mannen eintreffen.

Das kecke Wagnis, welches der Dichter uns erzählt, ist kein organisches Glied innerhalb der Dichtung, es ist nicht nach vorne und rückwärts irgendwie innerlich verbunden, es knüpft nur ganz lose an, um dann eigene Wege zu gehen; so weist es sich als Selbstzweck aus und zeigt sein Einzeldasein. Den Dichter reizte es, die Helden einmal auch in der Nacht zu schildern, wie sie bereit sind, zu nächtlichem Abenteuer auszugehen und kühn der Gefahr entgegenzutreten. Die Lage der streitenden Völker nach dem 8. Gesange bot ihm die beste, aber auch einzige Gelegenheit zu dieser Einlage, die sogar bei flüchtiger Betrachtung als Fortsetzung des 8. Gesanges und Hinüberleitung zum elften dienen konnte. Der Selbstzweck dieser Dichtung, das Abenteuer an sich, die ganz freie Erfindung erklärt auch die inneren Mängel dieser Dichtung, aber daß der, welcher dieses Abenteuer erfand, eine reiche Phantasie besaß und ein trefflicher Erzähler war, der frisch und ohne Skrupel zu plaudern verstand, unterliegt keinem Zweifel.

Man verspürt noch heute, daß es unserem Dichter sozusagen erst da wohl wurde, wo er zur Darstellung des Abenteuers selbst kam; hier ist alles sehr flott und lebendig erzählt und die Schilderung reich an einzelnen feinen Zügen. Aber in der vorausgehenden Motivierung wie in der nachfolgenden Wirkung gebricht es ihm an dichterisch schöpferischer Kraft. Doch ist er darum nicht im mindesten verlegen; bei seiner leichten Natur setzt er sich über höhere Bedenken rasch hinweg.

Höchst seltsam verfallen auch die Troer zu derselben Zeit auf denselben Plan einer nächtlichen Kundschaft, den die

in einer ganz anderen Lage sich befindenden Achaier vorbereiten. Nach 299 f. läßt Hektor die Troer nicht schlafen, sondern beruft sie zu einer Versammlung; nach der Darlegung des Dolon möchte man glauben, daß die Troer aus ganz anderen Gründen die Nacht hindurch wachen (418 ff.). Obwohl Odysseus und Diomedes den Dolon zum erstenmal treffen, redet zuerst Diomedes (447), dann auch Odysseus (478) den Dolon mit Namen an. — Daß Apollon erst Lärm schlägt (515 ff.), nachdem die blutige Tat vollbracht ist, bis dahin aber sich ruhig verhält, ist für einen „wachenden" Gott auch nicht geschickt erfunden.

Der vielfach recht flüchtigen Begründung entspricht auch oft der des Maßes entbehrende Ausdruck (vgl. 5 ff.; 94 ff.; 212 ff.). Aber im großen und ganzen weiß der Dichter den epischen Wortschatz geschickt zu handhaben. Sinnlich plastische Ausdrücke sind ihm allein eigen, z. B. „auch ihm ruhte nicht Schlaf auf den Lidern" (25, vgl. 91) oder „den Wächtern war der süße Schlaf von den Augen entschwunden" (188), „er pfiff darauf, den göttlichen Diomedes zu warnen" (503, vgl. Odyss. 9, 315), „sie waren entfernt in Speerwurfsweite" (357). Lebendig malt er die Angst des Dolon, als er über sich die Lanze sausen hört (374 ff.). Auch sprichwörtliche Wendungen zeichnen den Dichter aus und lassen seine Sprache neu, gleichsam aus einer anderen Sphäre und jünger erscheinen, z. B. „wenn mich Odysseus begleitet, sogar aus flammendem Feuer kehrten wir beide zurück" (246 f.) oder „denn jetzt steht es mit allen fürwahr auf der Schneide des Messers" (173) oder „wandern zwei beisammen, hat oft schon den Vorteil bemerkt der eine eher als der andere" (224 f.). Auch an überraschenden Detailschilderungen ist der Dichter reich, z. B. läßt er den König Rhesos, als er getötet wird, noch „schwer atmen, denn ein schrecklicher Traum trat ihm nächtlich zu Häupten" (496). Besonders ist auch die Beschreibung von Rhesos' Lagerstätte, seinem Pferdegespanne, überhaupt die ganze nächtliche Stimmung vortrefflich gelungen. Des Dichters lebendige Phantasie zeigt sich an rechter Stelle auch in teilweise sehr ansprechenden, weit aus-

geführten Gleichnissen (182 ff., 296 ff.; 351 ff., 360 ff.; 485 ff.); am wenigsten gelungen ist das Gleichnis, welches die Verzagtheit des Agamemnon veranschaulichen will (5 ff.).

In der Gestaltung der Personen zeigen sich offenbare Unterschiede, je nachdem der Dichter auf dem Boden der Überlieferung steht oder eigene Wege geht. Dort tritt er wie die Nachdichter bekannte Bahnen breit; so weiß er auch mit Gestalten wie Agamemnon, Menelaos und Nestor nicht viel anzufangen. Menelaos hat nur einen Zug neu, der ihm in der späteren Dichtung eigen ist: der von Homer als gutmütig geschilderte König ist hier als stolz und hochfahrend gedacht (68 ff.). Die Bruderliebe tritt aber auch hier in ansprechender Form hervor; die Szene 235 ff. erinnert auffallend an die ähnliche im 4. Gesange (109 ff., vgl. S. 179), sie ist hier noch zarter und feiner als dort und gewiß ursprünglicher. Nestor entbehrt nicht einzelner ansprechender Züge, doch ist er breiter, selbstbewußter angelegt; auch seine Reden sind etwas leer und arm, wie überhaupt die Reden der schwächste Teil der Dichtung sind. Nur wo er sich auf eigenem Boden fühlt, da treten die eigenartigen Vorzüge seiner Erzählung hervor, seine lebendige Phantasie verdient dann volle Anerkennung; die zwischen Dolon und Odysseus gewechselten Reden sind überaus charakteristisch.

Unter den aufregenden Nachwirkungen des eben vorangegangenen Tages erwachen die achaiischen Helden entweder von selbst oder werden erweckt; da ist es höchst interessant zu sehen, wie sie innerlich bewegt und von dem Dunkel der Nacht erregt sich in den ersten Augenblicken äußern und wie sie sich für die improvisierte Handlung kleiden. Die Helden, die sich sonst nur in festgeschlossener Rüstung zeigen, drappieren sich jetzt zum nächtlichen Ausgange höchst malerisch mit Bedeckungen, wie sie gerade jedem zur Hand liegen. Agamemnon nimmt ein bis zu den Füßen reichendes Löwenfell um (23 f.), Menelaos umhüllt sich mit einem Parderfell (29 f.), der alte Nestor legt über ein Unterkleid einen doppelten weiten, wolligen Purpurmantel, den er sorgfältig gegen die Nachtluft zunestelt (131 ff.). Um auf seinem gefährlichen

Spähergange in dem Dunkel der Nacht nicht aufzufallen, ſchlägt ſich Dolon wieder ein grauliches Wolfsfell um und ſetzt ſich eine Wieſelfellkappe auf (331 f.). Mit beſonderer Liebe verweilt der Dichter bei der Ausſtattung der beiden Helden für ihr nächtliches Wagnis; was er über die Kappe des Odyſſeus zu erzählen weiß, hat gewiſſermaßen einen humoriſtiſchen Anſtrich, indem er das Motiv von Agamemnons Zepter aus dem 2. Geſange (101 ff.) für die von Geſchlecht auf Geſchlecht ſich vererbende Kopfbedeckung verwertet.

Eine bunte Fülle von köſtlichen Detailſchilderungen und Situationen bietet uns der Dichter, immer neue Bilder in mannigfachem Wechſel ziehen an uns vorüber. Auf ſeinem Lager liegt ſorgenvoll Agamemnon und kann keinen Schlaf finden angeſichts der nicht fern in der Ebene lagernden Troer. Auch den Menelaos läßt der Gedanke an die traurige Lage der Achaier, welche ſeinetwegen zu dem langwierigen Kampfe ausgezogen waren, nicht Ruhe finden. Der alte Neſtor wieder wird aus feſtem Schlafe erweckt; er hat ſich draußen neben ſeinem Zelte gebettet, ſeine Waffen liegen ihm zur Seite, damit er ſofort nach ihnen greifen kann: hier ſchwebt eine glückliche Erinnerung an den trotz ſeiner hohen Jahre noch immer rüſtigen Greis vor, wie ihn z. B. der 4. Geſang zeigt (294 ff.). Plötzlich geweckt, ſtützt er ſein Haupt auf den Arm und ſo unterhält er ſich mit dem, der ihm die Nachtruhe genommen hat. Odyſſeus ſchläft in dem Zelte; auf den Ruf des Neſtor tritt er hinaus und fragt nach dem Begehr, dann legt er Kleider und Waffen drinnen im Zelte an. Der gewaltige Tydide ſchläft wieder draußen fernab von dem Zelte, umgeben von ſeinen Kriegern; neben ihnen ragen auf aus der Erde die eingeſteckten Lanzen. Schön und warm empfunden iſt auch das Lob, das der Tydide, von Neſtor erweckt, dieſem wegen ſeiner Unermüdlichkeit, mit der er die Jugend übertreffe, ausſpricht (164 ff.).

Gut iſt das Abenteuer ſelbſt erzählt. Schon die beiden Helden Odyſſeus und Diomedes ſind charakteriſtiſch ausgewählt; Kraft und Liſt machen ſich hier auf den Weg. Die Zeichnung des Odyſſeus mahnt hier und da ſchon an die Aus-

geſtaltung dieſes Helden, wie ſie uns in der Odyſſee vorliegt (232, 244 f.).

Neu und köſtlich geſchildert iſt Dolon, der troiſche Späher. Er iſt nicht ſchön von Geſtalt, doch ſchnellfüßig und reich an Gold und Erz, da er ſeine vier Brüder beerbt hat, aber er hat nicht genug, ihn quält ehrgeiziges Verlangen nach weiterem Beſitz: nichts konnte ſeine Aufgeblaſenheit mehr charakteriſieren als der Lohn, den er ſich für ſeinen Späherdienſt erbat, den Wagen und die Pferde des Achilleus! Unterwegs ſchlägt ihm jedoch das Herz, und wie er hinter ſich ihm nacheilende Schritte vernimmt, da atmet er auf in der freudigen Hoffnung, man wolle ihn wieder in das troiſche Lager zurückrufen. Doch die über ihn fortſauſende Lanze zeigt ihm nur zu deutlich, in welchen Ernſt er ſich leichtſinnig begeben habe. Vor Schrecken klappern ihm die Zähne, und bleiche Furcht bedeckt ſein Antlitz. Ihm ſchlottern die Kniee, als die beiden Helden ihn einholen, in bebender Angſt ſchiebt er alle Schuld auf Hektor. Um ſich zu retten, wird er zum gemeinen Verräter an den Seinigen; man empfindet ſeine Angſt und ſein Entſetzen, wenn er ſtoßweiſe, was von ihm verlangt wird, herausbringt: „Das will ich dir der Wahrheit gemäß ſagen“ (413), „auch das will ich dir der Wahrheit gemäß ſagen“ (427). Plötzlich aber merkt auch dieſer Feigling, was er verbrochen hat; er hält inne und lenkt, um ſich zu retten, ſeine Feinde auf die jüngſt angekommenen Thraker ab.

Die Erzählung des Abenteuers ſelbſt iſt reich an feinen Zügen. Alles Schwierige vollbringt Odyſſeus. Er bemerkt zuerſt das Nahen des Dolon und weiß ſofort, wie man ſich ſeiner bemächtigen könne (340 ff.); er, der Mann kluger Rede, ſtellt auch allein das ausholende Verhör mit Dolon an; alles Wichtige bekommt er allmählich heraus. Für Diomedes bleibt das blutige Handwerk des Mordens; rückſichtslos, doch ſchnell entſchloſſen, ſchlägt er zunächſt Dolon das Haupt herunter, um ihn für die Zukunft zu derartigen Wegen unfähig zu machen (446 ff.), während Odyſſeus ihm noch Hoffnung auf das Leben zu eröffnen ſchien (383). Zart empfindend iſt freilich unſer Dichter nicht; daß er den

Diomedes die ſchlafenden Thraker hinſchlachten läßt, iſt keine eines Helden würdige Tat. Man merkt, daß der Dichter durch das Blutbad, das er erzählt, ſelbſt roher wird; ſein Diomedes denkt noch zum Schluſſe an das Kraftſtück, den ganzen Wagen mit den darauf lagernden Waffen herauszuheben und wegzuſchaffen! Aber von feiner Ironie iſt wieder die Zurechtweiſung, die Dolon wegen des ihm ausbedungenen Späherlohnes von Odyſſeus erfährt (401 ff.). Klug verwertet Odyſſeus auch die Kunde von der eben erfolgten Ankunft der Thraker, wenn er die Leichen ſorgfältig fortſchafft, damit die erbeuteten Pferde, die ein Leichenfeld noch nicht kennen, nicht ſcheu werden und den ganzen Anſchlag verraten (490 ff.): überall weiß Odyſſeus Rat zu ſchaffen.

Mit der Erzählung des Abenteuers iſt die Phantaſie des Dichters erſchöpft; es kümmert ihn nicht einmal, dies irgendwie an das Folgende zu knüpfen.

Dem Dichter des 10. Geſanges hat die „Ilias“ bereits vorgelegen; aus allen Teilen derſelben braucht er Wendungen und Gedanken, häufig nur in rein äußerlicher Verwertung. Gleich der erſte Vers zeigt leichtfertige Benutzung: „Die andern ſchliefen die ganze Nacht, nur Agamemnon nicht“ (vgl. 2, 1, f.). Wir erfahren darauf bald, daß auch Menelaos nicht geſchlafen habe (25 f.), daß auch die anderen geweckt werden. Der Vers 522 ſteht echt in der Ilias 13, 178 (und 24, 591), wo von der Klage des Achilleus um ſeinen Freund Patroklos die Rede iſt. — Das Versſtück 530 iſt aus Ilias 11, 519 entnommen, wo das Geſpann gern in ſein gewohntes Quartier enteilt (vgl. auch 153 f. mit 11, 66 und 484 mit 21, 20 f.).

Der Dichter des 10. Geſanges kannte auch die Odyſſee, denn V. 343 iſt für die Situation in der Odyſſee 1, 65 urſprünglich gedichtet, da hier die Wendung „wie ſollte ich vergeſſen?“ uſw. allein paſſend iſt; ebenſo iſt der V. 534 Phraſe, während er Odyſſ. 4, 140 echt iſt (vgl. auch 540 mit Odyſſ. 16, 11; 277 f. mit Odyſſ. 11, 300 f.; 277 f. mit Odyſſ. 4, 761 f.; 292 ff. = Odyſſ. 3, 382 ff.). Dagegen iſt der V. 457 urſprünglich und von hier eine Einlage in die Odyſſee (22, 329) ungehörig hinübergenommen.

Elfter Gesang.

„Jetzt wohl nahen, vermut' ich, zu meinen Knien die Achaier,
Anzuflehen; die Not ja umdrängt sie, nicht mehr erträglich!"
(609 f.)

Im Gegensatze zu dem durchweg oratorischen Charakter des 9. Gesanges bietet der 11. Gesang fast nur Handlung. Er knüpft unmittelbar und aufs innigste an den 9. Gesang an; das dort wiedergewonnene Vertrauen auf eigene Kraft erklärt in erster Reihe den gehobenen Mut Agamemnons, aber auch die Kampflust der Achaier, welche durch Eris noch weiter entfacht wird; wenn diese Zeus selbst unter die Achaier sendet, so wird er seinem Plane, durch die Demütigung der Achaier den Achilleus zu ehren, keineswegs untreu, er führt vielmehr nur so den Kampf herbei, in welchem der siegreiche Hektor die Achaier in die größte Not bringen soll. Von solchem Gesichtspunkte aus ist der prachtvolle Eingang des Gesanges, vor allem die grandiose Schilderung, wie Agamemnon die Rüstung anlegt, als Vorbereitung auf den ernsten Gang, den er antritt, zu verstehen.

Schon die Morgenröte findet die Achaier und ihre Führer zur Aufnahme des Kampfes bereit; in diesem ihrem Verlangen, die Scharte des vorangegangenen Tages auszuwetzen, kommen sie den in der Ebene lagernden Troern zuvor und eröffnen ihrerseits den Kampf, so daß die Troer sich schnell um ihre Führer, vor allem um Hektor scharen.

Ein überaus farbenreiches Schlachtengemälde entrollt uns der 11. Gesang; er kann als Muster dafür gelten, wie der Dichter nach seinen poetischen Zwecken eine Schlacht schildert.

Wohl bringt uns das Gedicht noch eine gewaltigere, leidenſchaftlichere Schlacht, aber vor Achilleus' Größe und Gewalt verſchwinden dort alle übrigen Heerführer: hier im 11. Geſange treten die Hauptführer der Achaier nach beſtimmtem Plane hintereinander auf, wie die Stimmen in einer Fuge nacheinander zum Vorſcheine kommen, und zeigen, welche Wirkung ſie hervorzubringen vermögen.

Neben der Fülle der Helden, welche dieſer Geſang vorführt, zeigt er auch die Technik einer homeriſchen Schlachtſchilderung. Den Dichter zieht das blutige Gemetzel, weil es als ſolches einer poetiſchen Verklärung ſich entzieht, gar nicht an, er ſchildert allein die Leidenſchaften, welche in den kämpfenden Reihen wogen. In großartiger, doch knapper Darſtellung zeichnet er zuerſt die beiden aufeinanderſtoßenden feindlichen Heere und die ſie beſeelenden Leidenſchaften, die Streitluſt mit dem prächtigen Gleichniſſe von den um die Wette mähenden Schnittern und mit dem Bilde von den Wölfen die durch den Kampf wachſende Mordluſt, über welche ſelbſt Eris Freude empfindet. Nach dieſer rein dichteriſchen Schilderung wird das Maſſengemetzel verlaſſen, dem allgemeinen Kampfe folgt eine Reihe von Einzelkämpfen, welche nacheinander die Haupthelden vollführen (vgl. die Schilderung des erſten Schlachttages S. 189). Auch hier intereſſiert den Dichter nicht das vergoſſene Blut und die Verwundungen, er ſucht uns menſchlich zu rühren, indem er das Mitleid für den Unterliegenden durch Heraushebung perſönlich ergreifender Momente weckt. Wir haben hier ein nach beſtimmten Zwecken künſtleriſch ſtiliſiertes Schlachtengemälde, zu dem auch die Reden und Selbſtgeſpräche in gleicher Weiſe gehören. Der Sturm der Leidenſchaften, der gewaltige Schwung der Darſtellung bilden auch den Boden, auf dem hier die großartigſten Gleichniſſe, mehr als ein Dutzend, erwachſen; erhöhen ſie durch ihre Schönheit, Kraft und Anſchaulichkeit den dichteriſchen Wert des Geſanges, ſo verkündigen ſie zugleich, wie lebendig und ſicher der Dichter Natur- und Tierwelt beobachtet hat.

Agamemnon erlegt nacheinander drei Paare von Kämpfern, die zu Wagen ihm entgegentreten: der Dichter betont ausdrücklich

zweimal das Motiv (103 und 127), daß die Unterliegenden immer auf einem Wagen ſtanden, um die Zuſammengehörigkeit und die Gemeinſamkeit des Geſchickes zu veranſchaulichen. Bei dem erſten Paare Troer iſt die Schilderung noch ſparſam; nur ein Zug rührender Wehmut über die beiden Erſchlagenen tönt uns entgegen, deren in jugendlicher Pracht ſtrahlende Körper nun entſeelt, der Rüſtung beraubt, auf dem Schlachtfelde daliegen (99 f.).

Reicher iſt ſchon das zweite Paar geſchildert; es ſind Brüder, Söhne des Priamos, und obwohl der eine unehelich geboren, ſo iſt doch ihre Unzertrennlichkeit für beide bezeichnend. Ein gemütvoll erfundenes und reich ausgeführtes Gleichnis (113—119) entläßt uns mit tiefem Mitgefühle für die beiden.

Auch das dritte Paar ſind Brüder: das Neue in dieſer Schilderung iſt der Gedanke, daß ſie büßen müſſen, was der Vater verſchuldet hat. Ein Zwiegeſpräch zwiſchen den Brüdern und dem grimmen Sieger gibt einen neuen Reiz (121 ff.).

Wieder folgt eine allgemeine Schilderung der beiden kämpfenden Heere, aber das Bild des Kampfes hat ſich jetzt verändert (67. 90). Der große Erfolg Agamemnons hatte wilde Flucht in die Reihen der ihm gegenüber kämpfenden Troer geriſſen. Höchſt lebendig iſt dieſe gemalt durch die leeren Kampfwagen, welche führerlos durch die „Straßen des Kampfes“ dahinraſſeln, während die Wagenlenker, „viel lieber den Geiern als ihren Frauen“ (162), das Schlachtfeld bedecken, und durch das Bild von dem vernichtenden Feuer, mit dem die über das Schlachtfeld in der Verfolgung der Troer dahinraſende Kraft des Agamemnon und der Achaier veranſchaulicht wird (149—162). Wer mag es jetzt wagen, in der allgemeinen Flucht auf dieſer Seite verderblichem Ungeſtüm entgegenzutreten? Der Dichter braucht, um das Wunderbare zu betonen, die feierlichere Wendung: „Saget mir, Muſen, die ihr die olympiſchen Paläſte bewohnt, wer zuerſt dem Agamemnon entgegentrat“ (218 f.). Mit dieſem erſten Widerſtande tritt ein Wendepunkt in der Handlung ein, die vordringende Kraft des Agamemnon wird gebrochen und zum Abtreten genötigt. Zwar den erſten, der ſich ihm gegenüberſtellt,

erlegt er, doch deſſen Bruder, der zur Rache herbeieilt, verwundet den Oberkönig und beendet damit den erſten Gang der Feldſchlacht. Wieder weiß der Dichter von dem, der in dieſem Stadium des Kampfes dem Agamemnon ſich ſtellt, etwas Neues zu berichten. Eben jung verheiratet, ward er von dem neubegründeten Hauſe durch das Verlangen nach Kriegsruhm fortgeriſſen, wie von dämoniſcher Verblendung erfaßt, die ihn auf das Schlachtfeld in unerklärbarer Haſt und in den Tod trieb (227 ff.): nun „ſchlief er den ehernen Schlaf“ fern von der jugendlichen Gattin, von der er noch keinen lieben Dank erfahren hatte (241 ff.)!

Ein dichteriſches Schlachtgemälde trägt nicht in ſich ſeinen Selbſtzweck, es dient höheren künſtleriſchen Abſichten. Von dieſem Geſichtspunkte aus betrachtet, iſt der 11. Geſang eine meiſterhafte Schöpfung in der Erfindung, Anordnung und Verkettung der Ereigniſſe; hat er zunächſt nur den Zweck, die größte Not der Achaier für den Wiedereintritt des Achilleus in die Handlung herbeizuführen, ſo legt er zugleich in tiefſinniger Weiſe die Fäden, welche fortan das ganze Gedicht durchziehen.

In drei Stadien vollzieht ſich die eigentliche Schlacht, welche den dichteriſchen Zweck erfüllt; ſie ſind an die Namen der achaiiſchen Helden geknüpft, Agamemnon, Diomedes und Odyſſeus, Aias. Mit dem Rücktritt des Agamemnon vom Schlachtfelde ſchließt das erſte Stadium ab; es iſt charakteriſtiſch für den Oberkönig, wenn er nach anfänglich ſo glänzend vollbrachten Taten nun wieder in ſeine Verzagtheit zurückſinkt: in verdüſterter Stimmung ſieht er ſchon den Kampf bei den Schiffen voraus (277 ff.).

Den auf der ganzen Linie von Hektor zum Angriffe und zum Siege geführten Troern ſtellen ſich Diomedes und Odyſſeus gegenüber und halten, wo ſie ſtehen, die Feinde zurück. Doch nacheinander verwundet, müſſen auch ſie, zuerſt Diomedes, dann Odyſſeus, das Schlachtfeld verlaſſen, womit das zweite Stadium endet.

In der dritten und letzten Szene iſt Aias der Held, dem der Dichter nunmehr die größte Ehre zuerteilt: er bewahrt

die Achaier vor dem Äußersten. Anfangs siegreich vordringend, sieht er, als auch Hektor von der anderen Seite des Schlachtfeldes mit den Seinigen gegen ihn herbeieilt, sich genötigt zum Abbruch des Kampfes auf dem Schlachtfelde; mit seiner Tapferkeit deckt er den Rückzug der Achaier hinter die Befestigungen des Schiffslagers. Hier bricht die Feldschlacht ab (596), der dann der Kampf um die schützenden Mauern folgen muß.

Wie wohlüberlegt der Dichter seine Mittel braucht und sie nie vor der Zeit verbraucht, zeigt er in der späten Verwendung des besten der achaiischen Helden nach Achilleus; jetzt ist die Stunde gekommen, in der er den Seinigen nützen kann gerade durch die Art seiner Persönlichkeit. Aber auch die Zurückhaltung, in welcher Hektor absichtlich verbleibt, lehrt die weisen Erwägungen des Dichters verstehen, der alles vorbereitet mit weitausschauendem Sinne und jedes an seinen rechten Platz setzt. In dieser Schlacht, wo es mehrfach schon geboten erscheinen konnte, daß Hektor selbst persönlich den ersten Heerführern der Achaier gegenübertritt, läßt der Dichter, der nie halbe Maßregeln braucht, es doch dazu nicht kommen; entweder kämpft Hektor fernab von den achaiischen Helden auf einem entgegengesetzten Teile der Schlacht oder er drängt inmitten seiner Troer durch die Überzahl der Streiter den ihm gegenüberhaltenden Aias zum Rückzuge. Zu einem entscheidenden Ausgange des Zweikampfes zwischen Hektor und Aias durfte der Dichter nach der ganzen Anlage seines Gedichtes und der Überlieferung der Sage es hier noch nicht kommen lassen; einen schwächlichen Ausgang aber in der Art, wie ihn der im 7. Gesange erzählte Zweikampf bietet, verschmähte der nach großen Zielen strebende Dichter: zudem war die Stunde nicht mehr fern, da der Kampf zwischen den beiden Helden am Meeresstrande das Schicksal der achaiischen Flotte entscheiden mußte, wenn nicht von anderer Seite her die Lösung kam.

Aber die späteren Sänger suchten durch Einschub von Szenen die Zurückhaltung Hektors von ihrem reflektierten Standpunkte aus zu erklären: so tritt Hektor auf Kommando

des Zeus dem Agamemnon nicht gegenüber und bleibt fern „vom Männermorde, vom Blut und vom Kampfgetümmel“ (164). Ja, in dem Beſtreben, den Helden doch etwas tun zu laſſen, ſind ſie ſogar mit der Abſicht des Zeus, Hektor an dieſem Tage zu ehren, in Widerſpruch geraten, indem ſie ihn durch einen Lanzenwurf des Diomedes beſinnungslos werden und dann vor ihm fliehen laſſen; dieſes ſehr böſe Stück Dichtung unterbricht unſinnig die Handlung: in dieſe wird durch den Flickvers 368 wieder eingelenkt, in dem ein Held noch einmal getötet wird (338, vgl. 342); die Verſe 362—67 ſind aus einer unechten Stelle des 20. Geſanges (449—54) herübergenommen. Proſaiſchen Reflexionen der Nachdichter verdanken wir auch die Verſe 163 f., 181—217, 343—368, 540—543. Auch in den Verſen 165—180 liegt eine gröbere Wiederholung von 150—162 vor, während die Verſe 74—83 und 336 f. auf die Spuren eines Redaktors hinweiſen, der mit Vorliebe bei Götterſzenerien verweilte.

Außer den Haupthelden Agamemnon, Diomedes und Odyſſeus werden noch verwundet Machaon, den Neſtor auf ſeinem Kampfwagen aus der Schlacht in das Schiffslager bringt, und Eurypylos: ſo unſcheinbar an ſich auch dieſe beiden Ereigniſſe ſich darſtellen, für den ferneren Gang und die Entwicklung der Handlung ſind ſie von bedeutſamem Einfluſſe; ſie ſind gewiſſermaßen für das Geſchick Handhaben, woran es ſein Gewebe knüpfen kann.

Die Vorgänge des 9. Geſanges waren ſtark genug, um Achilleus aus dem Innern ſeines Zeltes, in welchem er, ſeine Schande bergend, unmutig geſeſſen hatte, jetzt wieder hervor- und ans Tageslicht zu ziehen. Die dort verſuchte Ehrenrettung gab ihm wieder die Möglichkeit, hinauszutreten und den Augenblick abzuwarten, den er für ſein Eingreifen bezeichnet hatte. So ſteht er an dieſem Schlachttage auf dem Schiffe, den Gang der Schlacht verfolgend, der ihm in vollſter Genugtuung die leidenſchaftlich erſehnte Teilnahme am Kampfe ermöglichen konnte: wenn die Achaier in der äußerſten Not ihn um Rettung anflehten, die nur er bringen konnte, dann war ihm Entſchädigung für jenen Schimpf

reichlich erwieſen, den Agamemnon ihm angetan hatte, damals als er ihm ſein Ehrengeſchenk raubte und auch erklärt hatte, ohne ihn ſiegen zu können.

Wie er ſo von ſeinem Beobachtungspunkte aus die Achaier nach dem Schiffslager hin fliehen ſah, da glaubte er, daß der erſehnte Augenblick nahe bevorſtehe, den er im 9. Geſange der ſcheidenden Geſandtſchaft verkündet hatte (650 ff.), und ſo ruft er jubelnd ſeinem Freunde die Worte zu: „Jetzt glaube ich, daß bittend die Achaier meinen Knieen nahen werden; denn nicht mehr erträgliche Not bedrängt ſie“ (11, 609 f.).

Aber gerade dieſer frohlockende Ausruf, der ihn in dem Unglück der Seinen das eigene Heil erblicken läßt, macht ihn der Hybris ſchuldig; hier beginnen die Schickſalsverſchlingungen, welche zur Kataſtrophe führen: es iſt, wie wenn er ſelbſt an magiſchen Ketten das Schickſal zur Entladung auf ſein Haupt herabzieht in der für ihn allerherbſten Form; der ſcheinbare Höhepunkt ſeines Glückes und das hereinbrechende Unheil ſind hier *ein* Moment. Der Stunde, in welcher die Achaier bittend vor ihn treten werden, entgegenſehend, kommt er ſelbſt ihnen entgegen; mit der Erteilung des Auftrages an Patroklos, ſich nach dem durch Neſtor aus der Schlacht entführten Verwundeten zu erkundigen, den ihm die Teilnahme eingegeben hat, entſagt er ſeiner abwartenden Stellung und gibt den Lauf der Dinge aus ſeiner Hand, die fortan ihren großen Schickſalsgang ſelbſtändig antreten. Ate und Hybris, Verblendung und Vermeſſenheit ſind bei Achilleus gemeinſam tätig, um ihn inbezug auf das, was er erſehnt, den unbeſonnenſten Schritt tun zu laſſen. Wie aber der ſcheinbar gleichgültige Auftrag weiter ſich verflicht mit der von Augenblick zu Augenblick ſich ſteigernden Not der Achaier und den Beauftragten wie den Auftraggeber zu eignem Leiden — „da ward ihm der Anfang des Leides“, ſo ruft hier voll Teilnahme der Dichter ſelbſt aus! (604) — in den Kreis unlösbarer Ereigniſſe hineinzieht und darin verſtrickt, das iſt tiefſinnig begründet in dem vermeſſenen Gefühl eigener Sicherheit und daraus entſpringender Verblendung.

Schon im Begriffe, das Zelt des Neſtor zu verlaſſen, um dem Achilleus zu melden, daß Machaon der Verwundete ſei (648 ff.), ſieht ſich Patroklos von Neſtor feſtgehalten; ſein weiches Herz nimmt deſſen Auftrag entgegen, den Achilleus zu bitten, die bedrängten Achaier zu retten oder ſelbſt zu deren Schutze an dem Kampfe teilzunehmen: Neſtor, der ſo feinfühlig für Achilleus früher eingetreten war, wird nun auch, durch die Not der Seinigen dazu beſtimmt, herbe im Urteil über das erbarmungsloſe Verhalten des auch jetzt noch immer zürnenden Jünglings: „So will Achilleus denn wirklich warten", ruft er aus, „bis unſere Schiffe in Brand geraten und wir ſelbſt getötet ſind?" (666 ff.), womit auf den 9. Geſang energiſch zurückgewieſen wird.

Von Mitleid ergriffen — die Rede des Neſtor hat ihm „das Herz in der Bruſt bewegt" (804) — eilt Patroklos fort: es treibt ihn mit Macht in das Zelt des Freundes, um ihm von — Machaon zu erzählen? o nein! er ſagt ſelbſt dem verwundeten Eurypylos, der ſeine Hilfe anruft: „Ich muß zu Achilleus, um ihm den Auftrag zu melden, den Neſtor mir gegeben hat" (839 f.); ſchon jetzt iſt der eigentliche Grund ſeiner Ausſendung unter der Einwirkung deſſen, was er inzwiſchen erfahren hat, in ſeinem Denken ganz in den Hintergrund getreten und mußte unter dem zunehmenden Ernſte der Lage dann völlig verſchwinden. Man ſieht, wie ſchwer es dem Patroklos wird, daß er nicht ſofort vor Achilleus treten kann, um ſein Mitleid für die Achaier zu wecken; wenn er ſich trotzdem entſchließt, der Bitte des Eurypylos zu willfahren, ſo zeugt das für die Güte und Milde ſeines Herzens, die ihm einen ſo leidenſchaftlich fühlenden und um ſo mehr des Maßes freundlicher Geſinnung bedürfenden Freund erworben hatte. Iſt ſo der Eintritt des Patroklos in des Eurypylos Zelt zu deſſen ärztlicher Behandlung menſchlich wohl begründet, ſo iſt gerade dieſer Aufenthalt, zu dem ſich Patroklos noch genötigt ſieht, für die Dichtung von größter Bedeutung.

Wäre Patroklos unmittelbar aus Neſtors Zelte vor Achilleus getreten, um ihm deſſen Auftrag zu überbringen,

so hätte dieser ihn, wie die Dinge damals noch lagen, da die Achaier noch außerhalb der zunächst schützenden Befestigungen standen, ihre Not noch lange nicht aufs höchste gestiegen war, zurückgewiesen; Patroklos' Rückkehr durfte erst in viel ernsterer Stunde erfolgen, da auch des Achilleus Herz von Mitleid über der Seinigen Geschick erfüllt und in dem Grade bewegt war, daß er dem Freunde gestattete, wenigstens aus der größten Bedrängnis die Achaier zu erretten. So entsprang nach dem überlegten Plane des Dichters die Eurypylos-Szene, durch welche Patroklos bei der Pflege der Wunde, worauf er sich zudem ganz besonders verstand (828 ff.), noch länger im Zelte des Eurypylos aufgehalten wurde, bis die Not der Achaier ihren höchsten Grad erreicht hatte.

Der 11. Gesang zeigt hinter der prachtvollen Schilderung der Schlacht die geistigen Fäden, welche die Handlung in überraschendster Weise fortführen. In diesem kunstvollen Plane des Dichters steht auch Nestor als Hauptfigur da. Um ihn, dem Alter, Würde und Erfahrung gestatteten, sich ein offenes Wort über Achilleus mit Erfolg herauszunehmen und den zarter fühlenden Patroklos zu eigener Teilnahme am Kampfe zu bewegen, in Achilleus' und Patroklos' Nähe zu bringen, läßt ihn der Dichter, damit er jene bedeutsame Rolle durchführen könnte, das Schlachtfeld verlassen, und um dies auch äußerlich zu begründen, einen Verwundeten aus dem Kampfe in das Lager zurückführen. So schickt Achilleus seinen Freund zu Nestor, um über den Verwundeten Erkundigung einzuziehen. Man gewahrt überall des Dichters eigenste Veranstaltungen, um nach seinem Geiste den Knoten zu schürzen; Nestor ist die Hauptsache, der Verwundete nur ein untergeordnetes Mittel, um einen höheren Zweck zu erreichen; dieses hatte, sobald Patroklos mit Nestor in Berührung gekommen war, seine Schuldigkeit getan, ohne daß die Erzählung auf dieses noch einmal zurückzugreifen brauchte.

Außer den erwähnten Eindichtungen (S. 251 f.) hat noch die Rede Nestors einen großen Einschub erfahren (668 von „denn nicht ist meine Kraft" usw. bis 762 „indes Achilleus"). Scheidet dieses Stück aus, so hat die Rede ihren

ursprünglichen energischen Fortgang und inneren Zusammenhang wiedergewonnen; nun rückt das weit abgetrennte Stück „indes Achilleus" u. s. w. (766 ff.) an das „indes Achilleus" u. s. w. (664—668) zu energischer Wirkung heran; die beiden Momente, mit denen Nestor den mit immer wachsender Teilnahme zuhörenden Patroklos zum Handeln bestimmen will, die Hartherzigkeit des Achilleus mit ihren für diesen verhängnisvollen Folgen (664—68, 762—64) und die den beiden in den Krieg ziehenden Helden Achilleus und Patroklos von ihren Vätern mitgegebenen Ermahnungen (765—790) schließen sich unmittelbar zusammen und verbürgen so erst den erwünschten Erfolg.

Die dazwischen eingeschobene Erzählung (Schluß 668 bis Schluß 762) ist nicht aus einem Gusse, sondern bringt zwei Taten aus Nestors Jugendleben, die parallel laufen. Beide berichten von der *ersten* Heldentat Nestors, jede in verschiedener Weise, so daß sie *einem* Erzähler nicht zugewiesen werden können; nach der ersten Geschichte (668 Schluß bis 705) erlegt der junge Nestor ohne Wissen seines Vaters Neleus seinen Gegner und wird, mit reicher Beute heimkehrend, freudig begrüßt (683 f.), in der zweiten Geschichte (706—762) ist der eben durch eine glänzende Waffentat als Held bereits bewährte Nestor wieder als noch kampfesunkundig angenommen, so daß ihn der Vater zum Kampfe zu Wagen nicht ausziehen lassen will (717 ff.). Eine Vermittlung zwischen beiden Stücken ist danach ausgeschlossen. Das erste Stück ist ältere Fassung, an das sich das zweite Stück ohne besonderen Anfang anschließt: der diese Erzählung zufügte, rechnete damit, daß die Hörer den Widerspruch nicht merken würden.

Die erste Erzählung behandelt das gleiche Motiv, das auch einer Episode des 21. Gesanges der Odyssee (16 ff.) zugrunde liegt, die Eintreibung einer Schuld von einem anderen Volke. In beiden Fällen erheischt die Sühne ein bisher im Kampfe nicht erprobter Jüngling, der durch dieses Unternehmen zum Helden heranreift, hier der junge Nestor, dort der junge Odysseus; in beiden Erzählungen spielen

grauſame Taten des Herakles eine Rolle (hier 690 ff., in der Odyſſee 21, 25 ff.). In einer Wendung ſtimmt auch der Wortlaut überein „dreihundert ſamt den Hirten“ (697 = Odyſſ. 21, 19): ohne Frage ſind danach dieſe beiden Erzählungen voneinander abhängig, und zwar iſt die Epiſode in der Odyſſee für unſere Erzählung Vorbild geweſen, denn „dreihundert“ hat in der Stelle der Odyſſee nach Kaſus und Genus ſeine richtige grammatiſche Beziehung, dieſe fehlt in der unſrigen, in der außerdem noch die metriſche Meſſung auffallend iſt. Auch ſonſt hat unſere Erzählung aus der Odyſſee ſklaviſch entlehnt (678 f. = Odyſſ. 14, 100 f.; 669 = Odyſſ. 11, 394; 705 = Odyſſ. 9, 42; 549). Auf ſehr ſpäte Zeit der Entſtehung weiſt namentlich auch die Erwähnung eines Viergeſpanns, das im Wettrennen zu Elis aufzutreten beſtimmt war. In der zweiten Erzählung, in der die erſte Heldentat des Neſtor höchſt geſchmacklos übertrieben wird (748 ff.), iſt der Vers 715 geiſtlos aus Ilias 18, 167 und Vers 742 aus der Odyſſee 13, 267 entlehnt, hier mit einer ganz kleinen Abänderung.

Zwölfter Geſang.

(Spätere Einlage.)

Der 12. Geſang, welcher einen „Mauerkampf“ bringt, iſt in der Überlieferung, in der wir ihn haben, keine Fortſetzung des 11. Geſanges und hängt überhaupt mit dem Plane und mit dem Geiſte der urſprünglichen Ilias nicht zuſammen; er iſt nicht einmal das Werk *eines* Dichters. Aus einer Reihe von Szenen iſt er zuſammengeſetzt, die keine innerliche Verbindung haben; wie Nebelbilder folgen ſie aufeinander; ungeſchickte Übergänge leiten von einem zum andern über. Die Situation leidet an der größten Unklarheit, an ſtörenden Widerſprüchen; auf Stücke, in denen der Kampf unmittelbar um die Mauer ſchon entbrannt iſt, folgen andere, in denen noch ſchwächliche Erwägung vorherrſcht, ob und wie man ſich der Mauer zu nahen habe: nach der Entwicklung der Handlung, wie ſie der 11. Geſang geſchildert hatte, iſt eine ſo ängſtliche und furchtſame Haltung, zu der Polydamas rät, ausgeſchloſſen. Der Dichter dieſer Partie bereitet auf die Geſänge 13—15 vor, welche gegen den Plan der urſprünglichen Dichtung die Achaier noch einmal ſiegen laſſen (vgl. 71 ff. und 112 ff.); auch in der Sprache ſind dieſe Geſänge miteinander verwandt.

Die zur Entwicklung drängende Handlung iſt durch breite, inhaltsleere Reden vielfach unterbrochen. Dann kommen wieder, gleichſam als wenn der Dichter ſich beſinnt, daß von einem Kampfe hier die Rede ſein muß, von Zeit zu Zeit einzelne Verſe, welche ſo etwas wie einen Kampf um die Mauer ſchildern; doch bleibt die Situation ſtets in gleicher Unklarheit, man weiß nicht, wer eigentlich kämpft und mit wem er da kämpft.

Die Darstellung ist breit und langweilig; kleinliche Malerei wird mit Vorliebe geboten (vgl. 292 ff.). Die Satzbildung entbehrt jedes leichten und durchsichtigen Flusses; oft schleppt sie sich schwerfällig und ungeschickt dahin.

Auch der Ausdruck ist armselig, nüchtern und prosaisch, Wendungen sind gedankenlos für einen Mauerkampf verwendet, welche ursprünglich von einer Feldschlacht gebraucht waren (415 = 11, 215, vgl. 16, 563). Dem Dichter sind schon spätere Einschiebungen der Odyssee bekannt gewesen. Die Gleichnisse zeigen eine völlige Erlahmung dichterischer Kraft. Sie sind gebraucht, um Lebendigkeit in die Darstellung zu bringen, erweisen sich jedoch überall als unechten Schmuck.

Die Armseligkeit der Handlung tritt ins rechte Licht, wenn man betrachtet, was die „Helden" dieses Gesanges leisten. Asios, eine neu auftretende Persönlichkeit, ist der beste Zeuge der dichterischen Unfähigkeit seines Schöpfers. Mit seinen Gefährten rückt er gegen zwei Lapithen vor; da diese sich zur Wehr setzen, schlägt er sich, bewaffnet wie er ist, beide Hüften (die Wendung ist in der Odyssee 13, 198 f. echt, vgl. Il. 15, 397) und macht höchst erregt Zeus dafür verantwortlich: „Ich hatte nicht geglaubt, daß die Achaier unserer Kraft und unseren unnahbaren Händen Widerstand leisten würden, — diese aber wollen nicht, obwohl sie nur zwei sind, von dem Tore weichen" (164 ff.)! Ohne auch nur das Schwert gezogen oder die Lanze gebraucht zu haben, verschwindet einstweilen dieser Maulheld nach seiner rednerischen Leistung, obwohl er von dem Dichter besonders feierlich eingeführt war. Auch die beiden Lapithen sind trotz tapferer Taten recht pathetisch und phrasenhaft geschildert; der Kampf zwischen ihnen und Asios ist ein Muster von Unklarheit.

Sarpedon, den bereits die Nachdichtung im 5. Gesange (S. 193) eingeführt hatte, wird ähnlich wie dort geschildert und ist des Asios rechter Geistesbruder. Sein Vater Zeus selbst treibt ihn zum Kampfe mit den Achaiern „wie einen Löwen unter die Rinder" (293, vgl. 300); statt einer Tat bekommen wir seine Rede an Glaukos zu hören, in der er

auch die merkwürdige Behauptung ausspricht, daß, wenn er mit Glaukos dem Kampfe entronnen, „immer nie alternd und unsterblich" sein könnte, er weder selbst nie unter den Ersten kämpfen, noch auch den Glaukos in die Schlacht entsenden würde (322 ff.). Dieser Denkungsart entspricht es, wenn er anstatt seinen von Aias getöteten Freund an Aias selbst zu rächen, einen anderen Achaier tötet, dann noch so nebenbei eine Zinne von der Mauer wegreißt, welche „vielen den Weg bahnte" (399), was jedoch leere Phrase bleibt, da man eine Wirkung davon nicht verspürt. Vor dem Angriffe des Aias und Teukros zieht er sich vorsichtig zurück (406), macht aber den Seinigen Vorwürfe wegen ihres feigen Verhaltens (409 ff.) und — verschwindet sodann.

Pulydamas, den der 11. Gesang flüchtig erwähnt hatte (58), spielt im 12. Gesange eine große Rolle. In seiner zurückhaltenden und furchtsam-bedächtigen Art, wie in seiner Opposition gegen Hektor, ist er eine vergröberte Kopie des 18. Gesanges; dort ist seine bedächtige Haltung nach dem Wiederheraustreten des Achilleus ganz verständig, hier nach dem großen Siege des Hektor und der Troer unverständig. Dem Nachdichter ist dieser Pulydamas lediglich das Mittel, um daran seine Eindichtungen zu knüpfen, mit denen er die energische Handlung des 11. Gesanges in ihrem schnellen Verlaufe aufzuhalten sucht; dadurch wird auch Hektors Tätigkeit für den größten Teil des Gesanges lahmgelegt. Daß die echte Dichtung den Pulydamas zuerst im 18. Gesange besonders heraustreten ließ, beweist die dort gegebene Charakteristik, durch die er wie eine ganz neue Persönlichkeit eingeführt wird (18, 249 ff.).

Schemenhaft sind auch Aias und Teukros behandelt, was namentlich bei dem ersteren Helden auffallen muß. Unerträglich sind die drei inhaltsleeren, wortreichen Reden, die hier mitten im Kampfesgetümmel gehalten werden (343 ff.).

Am Schlusse des Gesanges (von 439 ab) treffen wir auf anders geartete Dichtung. Wie Hektor dort den gewaltigen Stein ergreift, mit diesem dem Tore gegenüber, um dem Wurfe Nachdruck zu geben, Stellung nimmt, wie der Stein

die Torflügel erbricht, dieſe unter Krachen nach beiden Seiten hin aufſpringen, und Hektor dann ſelbſt, fürchterlich anzuſchauen, Verderben dräuend, in das erbrochene Tor einſtürmt, alſo daß die Danaer entſetzt zu den Schiffen zurückfliehen: das iſt eine Folge von prächtigen Einzelbildern, die ſich zu einem großen Ganzen zuſammenſchließen, ſo lebendig, ſo anſchaulich, ſo großartig dargeſtellt, daß kein Zweifel darüber herrſchen kann, daß wir in dieſer Partie Reſte urſprünglicher Dichtung vor uns haben.

Nach dieſer Schilderung des „Mauerkampfes“ am Schluſſe des Geſanges ſieht man, was allein nötig war, um den Eintritt in das Lager ſelbſt ſich zu erzwingen; es genügte ein Steinwurf des von Zeus an dieſem Tage begünſtigten Hektor, welcher das Tor zerſchmetterte und den Weg zu den Schiffen der Achaier ebnete. Der ſchnelle Gang der Erzählung iſt durchaus im Plane und Geiſte des 11. Geſanges. Die Befeſtigungslinie, welche die Achaier nach ihrer Ankunft in Troja zum Schutze der Schiffe errichtet hatten, konnte nach einer unglücklichen Feldſchlacht und bei allgemeiner Flucht der Achaier keine wirkliche Deckung mehr bilden. Aber gerade die Nachdichter waren zur Füllung befliſſen, einen hier und da und hin und her wogenden Kampf zwiſchen Mauer und Schiffen einzuſchieben. So macht ſich ſchon hier ganz im Gegenſatze zum ſiegreichen Vordringen im 11. Geſange plötzlich und ohne inneren Grund eine furchtſam-erwägende Haltung der Troer geltend, wodurch eine für die Achaier wieder günſtige Wendung vorbereitet werden ſoll, von welcher die Geſänge 13—15 zu erzählen wiſſen. In dieſen Geſängen iſt darum auch vorwiegend von der Befeſtigungslinie der Achaier die Rede, welche die erſten Geſänge nicht erwähnen und ganz mit Recht. Denn hier verfügen die bis dahin ſiegreichen Achaier frei über das Feld, ſo daß bei ihrem Ausrücken zur Schlacht die Erzählung ſich nicht noch lange beim Paſſieren der Gräben und Befeſtigungslinie aufzuhalten brauchte. Dagegen mußte dieſe eine gewiſſe Rolle ſpielen, als der Kampf von der Ebene vor Troja unter Hektors Führung bis zu den Gräben und dem Schiffslager ſich hinzog. Der ſpätere Einſchub

der Geſänge 13—15 rückte die Mauerfrage noch mehr in den Vordergrund und erzeugte ſo für flüchtige Betrachtung nunmehr erſt einen tiefgreifenden Widerſpruch, inſofern die erſten Geſänge im Gegenſatze zu den ſpäteren eine achaiiſche Mauer nicht zu kennen ſchienen. Um dieſen Zwieſpalt zu beſeitigen, verfiel ein ſpäterer Redaktor darauf, die Mauer nach den erſten Geſängen überhaupt erſt entſtehen zu laſſen; das gab die Veranlaſſung zum Einſchub des Mauerbaues im 7. Geſange, der einzigen Stelle, wo dies noch als möglich erſcheinen konnte. Aber nach Lage der Dinge iſt daſelbſt kein Grund zu einem Mauerbaue vorhanden; auch der Bau ſelbſt, wie er dort geſchildert wird, iſt unmöglich (186 ff., S. 192 f.).

Wieviel die Nachdichter von dem echten „Mauerkampfe", von dem uns das Stück 439—441 eine Vorſtellung bietet, unterdrückt haben, läßt ſich heute nicht mehr ermitteln. Aus den Trümmern ließe ſich etwa folgender Mauerkampf zur Not gewinnen: Nach den Verſen 1—3, die den bereits erfolgten Rückzug der Achaier hinter ihre Befeſtigungswerke berichten, hebt der eigentliche Mauerkampf etwa ſo an:

Doch nicht mehr ſollte
Hemmen der Danaer Graben und hochaufragende Mauer
Mutig ſtrebende Troer; denn rings war entbrannt in der Ebne (vgl. 13, 736)
Kränzend die Flamme des Kampfes; es dröhnte der Türme Gebälk (vgl. 36),

daran ſchließt ſich 37—40, 439—448, 451—471.

Dreizehnter Gesang.

(Spätere Dichtung.)

Die bereits im 12. Gesange (71 ff.) durch Polydamas in Aussicht gestellte Zurückdrängung der Troer aus ihrer gewonnenen Position vollzieht sich im 13. Gesange; die Achaier halten die Troer nicht nur von den Schiffen fern, sondern treiben sie siegreich zurück; doch tobt der Kampf noch innerhalb der Befestigungswerke. Diesen Umschwung der Lage führt Poseidon herbei, der sich in menschlicher Gestalt als Kalchas oder Thoas unter die Achaier mischt und sie zum Widerstande anfeuert.

Daß er dieses nach dem Eingange des 8. Gesanges wagen kann, hat der Nachdichter durch ein höchst einfaches Mittel zu erreichen gewußt; er läßt den auf dem Ida sitzenden Zeus die Augen wegwenden (1 ff.), damit der gleichfalls auf einer Kuppe in Samos sitzende, diesen Augenblick abwartende Poseidon hinter seines Bruders Rücken und gegen dessen Willen tätig sein kann: eine überaus komische Situation, welche zugleich zeigt, wie die homerische Götterwelt an Würde und Hoheit eingebüßt hat.

Die Zurüstung und Erscheinung des Poseidon auf troischem Boden ist immer als schöne Dichtung gerühmt worden, und in der Tat mutet die Schilderung seiner Fahrt über das Meer (25—31) gar lieblich (S. 134) an. Viel trägt hierzu bei der einschmeichelnde Wohllaut der Sprache und die kunstvolle Technik, wie sie sich in jener Zeit ausgebildet hatte, in der die Partie gedichtet wurde; auch läßt sich nicht mehr nachweisen, wieviel dem Dichter selbst als Eigentum angehört: man sieht jedenfalls hieraus den Reichtum der Motive und

des Ausdrucks, den das beſchreibende, maleriſche Gebiet der Dichtung gewonnen hatte.

Im 13. Geſange liegt vor uns ein wirrer, ungeordneter Stoff, in den Klarheit nicht zu bringen iſt, weil ſie nicht vorhanden iſt. Die einzelnen Szenen ſind ganz äußerlich aneinander gereiht, ſie entbehren jedes geiſtigen Zuſammenhanges und ſind darum, ſoviel auch zu geſchehen ſcheint, ohne wirklichen Erfolg: die Fülle des Stoffes ſteht mit dem erzielten Ergebnis in keiner Beziehung; mit der nämlichen Wirkung hätten die behandelten Szenen noch beliebig erweitert werden können.

In dem ganzen Geſange wird uns von keiner einzigen Heldentat erzählt, die in perſönlichem Mute und friſcher Kampfesluſt ihren Urſprung hat und darum anzieht. Die Streiter ſind wie Marionetten, die nur auf Geheiß des Dichters etwas tun, vor- oder zurückgeſchoben werden, in ſich ſelbſt aber nur geringes oder gar kein Leben verſpüren. Die bekannten Helden, welche einander zum erwarteten Zweikampfe gegenübertreten, wiſſen mit wahrer Geſchicktheit ſich meiſtens zu vermeiden und andere zu treffen. Nach beſtimmtem Schema geht der Kampf vor ſich; man ſchlägt ſich vielfach auf die Schilde, weicht dem Schlage oder Wurfe aus und zieht ſich in das Getümmel wieder zurück, oder man iſt vorzugsweiſe mit dem Entreißen oder Bergen von Waffenſtücken, der Waffen Ermordeter, Fortſchaffung erbeuteter Kampfwagen beſchäftigt, obwohl gerade dieſe Situation dazu ſehr wenig geeignet iſt; eine Hauptbeſchäftigung iſt auch das „Zielen“ der Helden, ohne daß man von einem „Treffen“ hört (550 ff.). Dasſelbe wird immer mit denſelben Worten und Wendungen bis zum Überdruſſe erzählt; es läßt ſich eine ödere, ſeelenloſere Mache nicht denken.

Was am meiſten bei der wiederholten Lektüre dieſes Geſanges verdrießt, iſt der völlige Mangel an Natürlichkeit und Wahrheit, wofür Schwulſt und Plattheit ſchlechter Erſatz ſind.

Phraſenhaft ſind auch die Vergleiche. Streiter, welche mit der „Flamme“, dem „Sturme“, dem „Ares“ fort und fort verglichen werden, tun nichts dem Bilde Entſprechendes;

wir haben hier nur eine hochtrabende Manier des Dichters, an deren Wahrheit er selbst nicht glaubt. Der dahinstürmende Hektor wird sogar mit einem „schneereichen Berge" verglichen (754): was sich hierbei der Dichter gedacht hat, ist nicht zu erraten, und doch hat man auch dies Bild als charakteristisch in Schutz genommen. Ähnliches gilt von den übrigen Gleichnissen dieses Gesanges, die ihrem Charakter nach mit denen des 12. Gesanges eng verwandt sind. Nicht das Einfachste kann der Dichter natürlich ausdrücken, er gefällt sich vielmehr in gesuchtem, geschmacklosem Ausdrucke, wie wenn Idomeneus verlangt, einen der Troer „mit dunkler Nacht zu umhüllen" (425); unplastische, leere Beiwörter werden gehäuft zur Füllung des Verses. Der breite, gedankenlose Ausdruck ist oft unerträglich, wenn z. B. der kleinere Aias versichert, daß er zu streiten und zu kämpfen verlangt; es „brennen ihm unten die Füße und oben die Hände" (74 f.), und darauf auch der Telamonier Aias versichert „so auch mir brennen um den Speer die unnahbaren Hände und unten treiben mich beide Füße" (77 f.)! Dem Aias gegenüber wünscht Hektor „so gewiß und alle seine Tage Kronions leiblicher Sohn von der würdigen Here geboren und gleich Phoibos Apollon und Pallas Athene verehrt zu sein, wie der heutige Tag den Achaiern Verderben und Aias den Tod bringen werde" (824 ff., S. 133)!

Noch viel schlimmer als die Schilderung der Schlachtszenen, für die Motive und Sprache dem Nachahmer in Fülle vorlagen, sind die Reden des Nachdichters, die diesem nach Inhalt und Form allein angehören: jeder, der im 13. Gesange den Mund auftut, zeigt sich als leeren Schwätzer, und dabei macht sich diese täppische Redseligkeit gerade in den verhängnisvollsten Augenblicken Luft, in denen es sich um Sein oder Nichtsein handelt. 27 Reden mit 234 Versen bietet der 13. Gesang, welcher 837 Verse zählt, von denen 8 auf Idomeneus (!), je 4 auf Hektor und Poseidon, 3 auf Meriones, je 2 auf den älteren Aias und auf Deiphobos, je eine auf den jüngeren Aias, Menelaos, Paris und Pulydamas kommen; wie man sieht, tragen die Achaier im Reden den Kampfpreis davon. Besonders merkwürdig ist des Menelaos

lange Rede (810 ff.), insofern sie allem Anscheine nach von niemand gehört wird, sondern sich in diesem wenig passenden Augenblicke der gequälten Brust des braven Mannes entringt, indem er sich über den Treubruch der Troer und über die — Unersättlichkeit ihrer Kampfeslust beklagt, obwohl gerade hieran die Troer weniger Schuld als die Achaier haben, da sie selbst den Krieg in ihr Land getragen haben.

Von den Helden ist ein Liebling des Dichters sein Geistes-kind, der Kreter König Idomeneus, der in diesem Gesange seine Aristie erhält. Nach 210 ff. scheint er einen verwundeten Freund aus der Schlacht geleitet zu haben, um ihn dann den „Ärzten" anzuvertrauen, doch kann dies wieder nicht der einzige Grund gewesen sein, denn er begibt sich noch in sein Zelt, legt dort eine „schöne Rüstung" an und ergreift zwei Speere (240 ff.): danach scheint er also vorher ungerüstet am Kampfe teilgenommen zu haben, was anzunehmen wieder nicht möglich ist. In der Nähe seines Zeltes trifft er Meriones, der sich für seinen zerbrochenen Speer (161) einen anderen nicht aus seinem Zelte, sondern aus dem des Idomeneus holen will und so zufällig Idomeneus dort vorfindet (247); das Gespräch, welches dieses edle Kriegerpaar hier miteinander führt, kann als Muster für die gedankenlose, breitspurige, prahlerische Redseligkeit dieses Gesanges dienen. Auf das breiteste nach dem Grunde seines Kommens gefragt, erwidert Meriones in derselben Weise und sagt dabei ganz unhomerisch: „Denn den Speer haben wir zerbrochen, den ich früher hatte" (257). Idomeneus hebt darauf in seiner Antwort hervor, daß er einundzwanzig Speere besitze (118), und preist zugleich seine gar nicht angezweifelte Tapferkeit auf das ruhmredigste. Das läßt nun auch den Meriones nicht schweigen, der jetzt sich auch herausstreicht. Idomeneus unterbricht ihn mit der Bemerkung, das hätte er nicht nötig gehabt von sich zu erzählen, da er selbst seine Tapferkeit kenne, unternimmt es dann aber seinerseits, diese in einem Satzungetüm von zwölf Versen (276—287) zu preisen, worin er in abstrakter Erörterung auseinandersetzt, wie sich ein Feiger und ein Tapferer bei einem Hinterhalte benimmt; man vergleiche die Stelle mit

der in der Odyssee 11, 528 ff., wo lebensvoll und plastisch ein ähnlicher Gedanke ausgeführt wird. Und dies unnütze Gerede wird gehalten, während in der Nähe die Schlacht wogt! Aber auch als sich dies edle Paar in den Kampf begibt, ist der Worte noch nicht genug gewechselt; in zwanzig Versen machen sie sich erst schlüssig, wohin sie sich wenden sollen. — Nachdem dann Idomeneus einige Troer erlegt hat, teilt er dem Deiphobos seinen Stammbaum mit (446—454), was auf diesen einen so nachhaltigen Eindruck zu machen scheint, daß er sich den Aineias zur Hilfe holt. Wie die beiden dann anrücken, „erfaßte den Idomeneus nicht Flucht wie einen Schwächling" (470), sondern „wie ein Eber hielt er gegen den heranrückenden Aineias stand" (471—477, vgl. S. 129)! Sehr überraschend aber ist es, wenn er sich trotzdem seinerseits fünf Gefährten herbeiruft mit den Worten: „Helfet mir, der ich allein bin; ich fürchte mich sehr vor dem herannahenden, schnellfüßigen Aineias" (481 f.)! Damit ist seine Rolle auch ausgespielt, denn von 516 ab, wo er langsam die Flucht ergreift, ist er verschwunden. Merkwürdigerweise holt sich aber auch Aineias Ersatz, darunter den Deiphobos (490), von dem er 463 ff. zur Hilfe herbeigerufen war.

Auch die troischen Kämpfer, Hektor, Deiphobos, Helenos, Asios, der hier von Idomeneus seinen Tod findet (392 ff.), sind alle schemenhaft dargestellt, die rechten Theaterhelden, die sich geflissentlich zu vermeiden suchen. Paris' Gespräch mit Hektor (769 ff.) ist eine grobe Kopie von deren Begegnung im 6. Gesange, und Pulydamas sucht noch ungeschickter als im 12. Gesange die Handlung durch eine unmögliche Vorstellung aufzuhalten: während die Troer auf der Flucht sind, sollen die besten Helden zu einer Beratung berufen werden, ob man einen Angriff auf die Schiffe wagen oder sich — zurückziehen solle, was Hektor billigt! Auf dem Wege die Führer zu sammeln, sucht man gerade die Führer, welche, wie Asios und Adamas, bereits getötet sind oder als verwundet das Schlachtfeld verlassen haben, wie Deiphobos und Helenos (758 ff.). Schließlich wird die Beratung doch nicht ausgeführt, man rückt vielmehr — zum Kampfe vor: alles

Vorangegangene war also überflüssig. Übrigens ist die Verwundung der troischen Helden und ihr Abtreten vom Kampfplatze offenbar eine schwächliche Nachahmung des 11. Gesanges, in dem Agamemnon, Diomedes, Odysseus kampfunfähig werden.

Nur im 13. Gesange wird eine Schleuder (600 und 716 f.) und eine Axt (612) als Waffe der Helden erwähnt (S. 128). „Zu ihm sprach" usw. ist bei Homer stets ein Versanfang, hier stehen die Worte in der Mitte des Verses (215 und 248; S. 136). Die Verwunderung über ein bedeutsames Ereignis, das zur Aussprache bewegt, wird nach homerischer Technik mit bestimmtem Ausrufe gleich am Anfange der Rede zum Ausdrucke gebracht; davon weicht der Dichter hier (V. 99) ab. Homer hat für die „Treffen" aus der Nähe und im Fernkampfe verschiedene Ausdrücke; diese braucht unser Dichter ohne Unterschied (vgl. 573, 555, 567). 378 wird die Herbeiholung einer Tochter des Agamemnon aus Argos zur Verheiratung — allerdings ironisch — in Aussicht genommen: jedenfalls wird hier eine Kenntnis der Sage von der Herbeiholung der Iphigenie nach Aulis vorausgesetzt.

Des Dichters Sprache ist abhängig von den echten Teilen der Ilias, namentlich vom 11. und 16. Gesange, die auch von Schlachten erzählen, sie ist auch abhängig von der Odyssee und deren späteren Zudichtungen.

Vierzehnter Gesang.

(Spätere Dichtung.)

Unter Poseidons Hilfe waren die Achaier im 13. Gesange auf der linken Seite siegreich vorgedrungen und hatten hier die Troer von den Schiffen zurückgeworfen, da eilte Hektor mit den Seinigen zu der gefährdeten Stelle (13, 674; 723 ff.); die beiden Heere, von Aias und Hektor geführt, rücken von neuem geschlossen und voll Kampfeslust gegeneinander vor: hier gerade beim Beginne der wiederhergestellten Schlacht bricht der 13. Gesang ab (833—37).

Der 14. Gesang führt uns zunächst vom Schlachtfelde fort und zurück in das Zelt Nestors, in dem dieser sich des verwundeten Machaon angenommen hatte (S. 252). Von dem „bis zum Äther und zu Zeus' Lichtstrahlen" (13, 837) erschallenden Schlachtgeschrei erschreckt (14, 4), trat Nestor hinaus, um nach dem Stande des Kampfes auszuschauen: da sah er entsetzt, wie die Achaier vor den siegreichen Troern zurückwichen (14, 14). Gerade entschlossen, in dieser Not Agamemnon aufzusuchen, sieht er diesen mit den beiden anderen im 11. Gesange verwundeten Helden Odysseus und Diomedes, auf ihre Speere gestützt, von tiefem Schmerze erfüllt, auf sich zukommen (27 ff.). In dem nunmehr beginnenden Gespräch suchen die vier Helden sich den Ernst der Lage klarzumachen und was in der Not zu tun sei.

Die erste Szene des 14. Gesanges (1—134) ist für die Entwicklung der Handlung selbst ohne jede Bedeutung. Den Dichter hat es wohl hauptsächlich gereizt, die in dem 11. Gesange kampfunfähig gewordenen Könige wieder einmal auftreten zu lassen und deren Empfindungen angesichts der Not der Achaier

zum Ausdrucke zu bringen; da er ſich nicht auf Geſtaltung lebensvoller, energiſcher Handlung, mehr auf Reden verſtand, — in dieſem drangvollen Augenblick bekommen wir 7 Reden mit 92 Verſen zu hören! — war ihm ſein neues Thema willkommen, das ihm Abwechſlung für die Hörer zu bringen ſchien, ihm auch ermöglichte, den Fortgang des am Schluſſe des 13. Geſanges neubegonnenen Kampfes am bequemſten durch die vier zuſchauenden Könige zu berichten.

Auch dichteriſch iſt dieſe Beratung der vier Könige ohne jeden Wert. Die Erzählung ſchleppt ſich in kleinlicher Beſchreibung dahin. Breit und inhaltsleer ſind auch die 7 Reden, mit denen die Könige zu dem Vorſchlage Stellung nehmen, den der hier wieder in kläglicher Mutloſigkeit gezeichnete Oberkönig macht, nämlich alle Schiffe ins Meer zu ziehen, um dann — in der Nacht zu entfliehen (74 ff.): allem Anſcheine nach, ſo verſteht es auch Odyſſeus (99 ff.), ſollen die verwundeten Könige ſelbſt das Hinabziehen der Schiffe in die Meeresflut beſorgen! Soviel Schlimmes auch Agamemnon wegen ſeines Vorſchlages zu hören bekommt, einen wirkſameren können auch die anderen Könige nicht machen, und der Rat, den zuletzt Diomedes erteilt (110 ff.), damit man nicht zu der einen Wunde noch eine zweite empfange, fernab aus der Schußweite die im Kampfe Läſſigen anzutreiben, iſt ſchwächlich genug und eines Diomedes unwürdig. Die Charaktere der drei Könige ſind überhaupt durch ſchmähliche Vergröberung entſtellt. In ſeiner von prahleriſchem Selbſtbewußtſein triefenden Rede ſtellt Diomedes ſich zunächſt als den Helfer in der Not dar (110, vgl. Odyſſ. 2, 40), um dann in unerträglicher Breite, dazu in ſolchem Augenblicke, ſeine den Zuhörern wohlbekannte Abſtammung zu erzählen und daran ſeinen — unmännlichen Rat zu knüpfen. Noch ſchlimmer iſt Odyſſeus mißhandelt; die rohe Art, in der er Agamemnon erwidert (83 ff.), iſt ſeiner ganz unwürdig, und ſein kluger Rat, den er ſonſt zu erteilen weiß, iſt hier auch ihm abhanden gekommen; er kann nur plump ſchelten, ja, er vergißt ſich dem Oberkönige gegenüber ſo weit, daß er ihn zu ſchweigen auffordert, damit nicht noch ein anderer

Achaier seine Rede höre, die in den Mund zu nehmen sich überhaupt ein Mann hüten müßte, der verständigen Sinnes zu reden wüßte, einen Zepterstab führte und dem so viele Völker gehorchten (90 ff.)!

Der Dichter dieser Szene sah den 8. Gesang schon in der uns erhaltenen Form vor sich. Mit V. 47 bezieht er sich auf eine Äußerung Hektors, welche dieser dort (182) macht. Wie diese aber Agamemnon, der sie selbst nicht gehört hatte, erfahren konnte, darum kümmert der Dichter sich nicht; daß er hier auch „einst" sagt statt „gestern", zeigt Flüchtigkeit seiner Arbeit, die allerdings wegen der Fülle des seit dem 8. Gesange durch die Nachdichtung angewachsenen Stoffes sich entschuldigen läßt.

Auch die Odyssee kannte der Dichter. Die Worte, mit denen Odysseus Agamemnon zum Schweigen auffordert, sind aus dem 19. Gesange (486) entlehnt, wo Odysseus mit denselben Worten der ihn vor der Zeit erkennenden Dienerin Eurykleia zu schweigen gebietet, wobei er ihr zugleich mit der Hand den Mund verschließt (vgl. auch 92 mit Odyss. 8, 240 und 113 mit Odyss. 21, 335; 118 = Odyss. 19, 180 u. s. f.).

Wie im 13. Gesange, so finden sich auch in diesem Stücke die gleichen Abweichungen vom homerischen Gebrauche einzelner Worte (V. 28, 63, 128 und 40, vgl. S. 133 f.; 268).

Im Zusammenhange mit dieser Szene stehen noch die Verse 135—152, welche zugleich die Verbindung mit dem nach 153 Folgenden herstellen. Zu den aufs Schlachtfeld sich begebenden Königen gesellt sich Poseidon, einem „alten Manne gleichend"; Agamemnons Rechte erfassend, richtet er den niedergebeugten König auf und stellt ihm der Götter Schutz und die Flucht der Troer in Aussicht. Er selbst eilt dann mit lautem Rufe wie von 9000 oder 10000 Männern ins Schlachtfeld und feuert die wankenden Achaier zu neuem Kampfe an (S. 134).

Das Vorbild für diese Situation liefert der 13. Gesang. Wie dort Poseidon den Augenblick ersehnt, da Zeus seine Blicke vom Kampfe wegwenden werde, so scheint er auch hier

den Augenblick erwartet zu haben, da die verwundeten Könige des Weges daherkommen (13, 10 = 14, 135); wie dort Poseidon einem „Manne gleichend“ das Heer heimlich ermutigt (357 f.), so tut er hier ein Gleiches in der Gestalt eines „alten Mannes“ (136). Sein lauter Schlachtruf (148 f.) bringt den gleichen des Ares im 5. Gesange (860 f.) in Erinnerung. Daß Zeus ihn in der Schlacht nicht hört und sieht, ist um so auffälliger, als Here die heimliche Tätigkeit ihres Bruders und Schwagers vom Olympos aus sehr wohl wahrnimmt (183 ff.). Übrigens ist der Vers 13, 10 = 14, 135 echt in einer späten Episode der Odyssee (8, 285), wo der verliebte Ares auf den Fortgang des Hephaistos wartet, um dann sich zur Kytherea zu begeben.

Im Eingange des 13. Gesanges mußte Zeus sein Auge vom Kriegsschauplatze wegwenden, damit Poseidons Eingreifen in den Kampf der feindlichen Heere ermöglicht werden konnte. Dieses Motiv schien dem Dichter nunmehr verbraucht und eine Abwechslung erwünscht zu sein; so griff er zu einem drastischeren Mittel, um Zeus' Herrscherblick für eine Weile unschädlich zu machen, damit währenddes unter Poseidons kräftigerer, offensichtlicherer Führung die Achaier noch größere Verluste den Troern zufügten; so entstand der Liebeszauber der Here mit seiner einschläfernden Wirkung auf Zeus. Zwar ist jener innere Zusammenhang zwischen der Überlistung des Zeus durch Here und dem dadurch freier gewordenen Auftreten des Poseidon nicht ausdrücklich hervorgehoben, namentlich ist diese Absicht da, wo Here ihre List plant, nicht besonders erwähnt. Doch ist diese ganze Partie sehr flüchtig angelegt und ermangelt vielfach einer inneren Begründung. Daß jedoch dem Dichter jener ursächliche Zusammenhang zwischen den beiden Szenen vorgeschwebt hat, geht aus einigen Stellen hervor. Der Schlafgott, der zu dieser Mitwirkung von Here keinen Auftrag erhalten hat, aber den Zusammenhang klug geahnt zu haben scheint, fordert sofort nach der erfolgten Einschläferung des Zeus Poseidon zur Unterstützung der Achaier also auf: „Jetzt hilf mit voller Seele den Achaiern“ (357) und dadurch „erregte er ihn noch

mehr den Achaiern zu helfen" (362). Nun führt Poseidon die Achaier in den Kampf, „ein furchtbares, langschneidiges Schwert, dem Blitze vergleichbar, in der nervigen Hand tragend; dem ist es nicht bestimmt, in schrecklicher Schlacht mit tätig zu sein, doch Furcht bannt die Männer" (385—387), womit das Göttliche seiner Erscheinung mehr zum Ausdruck kommt als im 13. Gesange, wo noch größere Zurückhaltung geboten war. Auch die Schilderung von der Eröffnung des Kampfes nimmt einen pathetischeren Charakter an (392—401). Der erwachende Zeus ahnt sofort den inneren Zusammenhang zwischen dem Truge der Here und Poseidons hilfreicher Tätigkeit für die Achaier (15, 14 f.).

Den Kampf eröffnet Hektor (402), indem er seine Lanze gegen den Telamonier Aias entsendet, ohne ihn zu verwunden. Wie er über den Mißerfolg verstimmt zurückweicht, trifft ihn sein Gegner mit einem gewaltigen Steine, daß er taumelnd wie „ein Kreisel" zu Boden fällt (411 ff.). Es ist dies das zweite Mal, daß Hektor an diesem Tage, der nach Zeus' Absicht für ihn ein glänzender und ehrenvoller sein sollte, so übel zugerichtet wird! (Vgl. 11, 349—367; S. 252.)

Die Darstellung des Schlachtgetümmels (402—507) ist nach Ausdruck und Anlage der des 13. Gesanges geistesverwandt. Auch das Schema für die Schlacht ist dasselbe. Fällt einer, so frohlocken in gleicher Weise laut die Sieger über den getöteten Krieger (14, 453; 478 = 13, 413; 445). Der Jubel erweckt bei der anderen Partei schmerzliches Weh, besonders aber wird immer *einem*, der genannt wird und als Rächer auftritt, das Herz bewegt (14, 458 f.; 486 f. = 13, 417 f.). Wie dort, so werden hier die eigentlichen Streiter nicht getroffen; der eine pflegt das Verderben zu vermeiden, das einen dritten ereilt (S. 264). Dort wie hier wird mit dem gleichen Ausdruck erzählt, daß Lanzen den sich Zurückziehenden nachgeworfen werden (14, 461 = 13, 516), dort wie hier liebt der jubelnde Sieger seine Freude in schnödem Witze zum Ausdruck zu bringen (vgl. 14, 456 f. und 13, 381 ff.); dort wie hier ist das rohe Wohlgefallen an der Beschreibung von Verwundungen (vgl. S. 128). Die

Breite des Ausdrucks und den faden Witz bezeugt ſchon das eine Beiſpiel: „Dem Boden näherte ſich viel eher der Kopf, Mund und Naſe, als die Waden und die Kniee des Fallenden“ (467 ff., vgl. S. 134).

Die Verſchiedenheit der Sprache in der Szene von der Überliſtung des Zeus durch Here erklärt ſich durch den verſchiedenen Stoff, den ſie behandelt; es iſt aber auch ſehr möglich, daß der Dichter hier ein fremdes Lied für ſeine Zwecke benutzt hat. Dies iſt aus einem anderen Boden, aus einer anderen Empfindungswelt hervorgegangen, die der urſprünglichen Ilias noch fremd iſt. Statt der Unſchuld und Naivität, der Kraft und Hoheit der Empfindung zeigt ſich hier grobe Sinnenluſt im Bunde mit raffinierter, erlogener Etiquette. Wenn Here vorgibt, ſie habe vor ihrem Gange zum Okeanos es noch für nötig gehalten, ſich ihrem Herrn und Gebieter vorzuſtellen (309 ff.), und ſpäterhin gegenüber dem Verlangen des Zeus ihre beſonderen Bedenken ausſpricht (331 ff.), ſo weiſt dies auf eine leichtfertige, mit durchſichtigen Schleiern ſich verhüllende Zeit hin, welcher die Unſchuld abhanden gekommen iſt. Mit der Geſchichte ihres Wagens, die Here dem Zeus aufbindet (307 ff.), bekundet ſie nur ihr Gefallen an Liſt und Unwahrheit. Wie dieſe Here der Typus einer auf raffinierte Künſte ſich verſtehenden, gefallſüchtigen, unwahren Frau iſt, ſo zeigt ſich Zeus als den lüſternen, rohen Geſellen, dem man auch das Don Juan-Verzeichnis ſeiner geliebten Frauen zu belaſſen hat (317 ff.). Das mit der Verbindung von Zeus und Here im Zuſammenhange ſtehende Aufblühen der Natur (347 ff.), die Bergung des Schlafgottes durch die Nacht, ſeine in Ausſicht genommene Verbindung mit einer Charis weiſen auch auf viel ſpätere, reflektierte Zeit hin.

Auch die Ausführung der Liſt iſt leicht geſchürzt. Daß ſich Here den Liebesgürtel von der Aphrodite erbittet, um, wie ſie vorgibt, ein uneiniges Ehepaar, Okeanis und Thetis, zu verſöhnen, mußte die Aphrodite ſtutzig machen; der Liebesgürtel hat ja die Kraft, dem Träger des Gürtels die Liebe zu ſichern. Der zur Hilfe herbeigeholte Schlafgott tut da,

wo er tätig sein sollte, nichts; erst später erzählt er, daß er den „Schlaf" geschickt habe (350). Absonderlich ist die Vorstellung, daß er auf einem Baume in Gestalt eines Vogels Platz nimmt, den die Menschen so, die Götter anders benennen (289 ff.). Wie er aber später selbständig die Aktion übernimmt und die eigentliche, vorher verschwiegene Absicht der Here, welche sie mit der Überlistung des Zeus zu haben scheint, an Poseidon überbringt (357 ff.), ohne daß eine vorangegangene Verabredung erwähnt wird, das ist auffallend. Dies ist wohl absichtlich vom Dichter so eingerichtet, damit im folgenden Gesange Here — recht sophistisch! — den furchtbaren Eid leisten kann, daß sie mit Poseidons Unterstützung der Achaier nichts zu tun habe (41 ff.).

Die ganze Veranstaltung, welche der Dichter die Here treffen läßt, ist für den Ausgang und den wirklichen Erfolg doch sehr kümmerlich. So verfährt nur ein Dichter, der nicht aus dem vollen schöpft und sich in kleinlichen Erfindungen gefällt. Here macht sich später selbst anheischig, den Poseidon zu veranlassen, die Unterstützung der Achaier aufzugeben (14, 45 f.). Die Pläne der beiden Gottheiten haben nichts geholfen, die Sache der Achaier nur noch ungünstiger gestaltet.

Auch der sprachliche Ausdruck des 14. Gesanges ist von der Sprache der Odyssee abhängig (vgl. 212 mit Odyss. 8, 358; der hier zur Begründung notwendige ordinäre Vers 213 ist Zutat unseres Dichters. Vgl. 280 mit Odyss. 2, 378; 10, 346; 12, 304; 15, 438; 18, 59; V. 183 mit Odyss. 18, 298; V. 195 f. mit Odyss. 18, 426 f. 5, 89 f.; V. 241 mit Odyss. 17, 410; V. 308 mit Odyss. 20, 98 und V. 359 mit Odyss. 18, 201).

Fünfzehnter Geſang.

(Größtenteils ſpätere Dichtung.)

Der 15. Geſang ſteht in engem Zuſammenhange mit dem 14.; die dort ſeit der Überliſtung des Zeus durch Here geſchaffene Lage wird in der Art rückgängig gemacht, daß Zeus durch Iris den Poſeidon das Schlachtfeld zu verlaſſen nötigt und durch Apollon den von Aias kampfunfähig gemachten Hektor in die Schlacht zurückführt: fortan dringen die Troer wieder ſiegreich vor und werfen die Achaier auf ihr Schiffslager zurück. Aber auch die Zuſammengehörigkeit des 15. Geſanges mit dem 13. und 14. wird V. 8 dargelegt; die Tätigkeit Poſeidons zugunſten der Achaier war in dieſen beiden Geſängen überhaupt nur möglich unter der Vorausſetzung, daß Zeus ſeine Aufmerkſamkeit auf den Kampf der beiden ſtreitenden Völker nicht mehr richtete, was für die Ereigniſſe des 13. und 14. Geſanges, in jedem mit neuer Begründung, die Vorausſetzung bildete: von dem Augenblicke ab, da Zeus ſeine Augen wieder nach der troiſchen Ebene lenkt und Poſeidon dort findet (15, 8), iſt auch dem Eingreifen dieſes Gottes zugunſten der Achaier ein Ende bereitet.

Die künſtliche Veranſtaltung des Dichters, die Achaier noch einmal für einen Augenblick aufatmen und ſiegreich vordringen zu laſſen, wovon der 13. und 14. Geſang handelt, erkennt man an der Zweckloſigkeit des Verſuches und des überhaupt gegen Zeus gerichteten Widerſpruches. Der Dichter hat nicht einmal verſtanden, den Zorn des Zeus über ſeine Überliſtung, der hier gewiß angebracht war, auszudrücken und glaublich zu machen. Bei dem alsbald bereitwilligen Entgegenkommen der Here weiß ſich lächelnd (47) der Göttervater

in seine Lage zu finden. Von einer Mitwirkung des Schlafgottes scheint Zeus nichts zu ahnen, dessen Bestrafung nimmt Zeus daher auch nicht vor; so war die Furcht des Schlafgottes, sich gerade an Zeus zu wagen, wie die Versprechungen der Here, um jene Angst zu bannen (14, 243—280), ein unnützes Ornament.

Der 15. Gesang zerfällt in drei Abschnitte. In dem ersten hebt Zeus die von Poseidon und Here herbeigeführte Lage wieder auf (1—262); der zweite schildert die Kämpfe, durch welche die Troer unter Apollons Hilfe in ihre günstige Stellung wieder einrücken, aus der sie durch die Vorgänge des 13. und 14. Gesanges verdrängt waren (263—389); der dritte berichtet von dem weiteren Vordringen der Troer innerhalb des Schiffslagers der Achaier bis zu dem Kampfe um die Schiffe selbst (404—746).

In der ersten Szene sind die Götter die handelnden Personen. Ihre Zeichnung ist die bei den Nachdichtern übliche. Alles ist hier erregt; leidenschaftliches Aufbrausen wechselt mit schwächlichem Nachgeben; Drohen und Verzagtheit folgen unvermittelt, überall gebricht es an selbstbewußter, innerer Kraft: man hat hier nicht die Empfindung, daß man über das gewöhnliche Menschliche hinausgehoben ist. Maßlos und übertrieben ist auch der Ausdruck. Beim Eintritte der Here erheben sich nicht die Götter wie im 1. Gesange (535 f.), sondern „fahren in die Höhe" (86) und bewillkommnen sich dabei mit den Bechern; Themis, die hier schon unter den Göttern weilt, kommt der Here „laufend entgegen" (87). Athene spricht zu Ares ohne ersichtlichen Grund: Rasender! Sinnloser! Du hast vergebens Ohren zu hören, Verstand und Scham sind von dir gewichen!" (128 f.) Zeus ist auch hier der aus dem Eingange des 8. Gesanges schon bekannte „starke Mann", der sich trotz alledem nur polternd und bramarbasierend erweist (18—24).

Noch niedriger ist Here; die Leichtigkeit, mit der sie sich zum Schwure bereit erklärt, wie ihr Schwur sind mehr als frivol. Warum sie im Olympos die Götter gegen Zeus scharf macht und Ares besonders aufreizt durch die Mitteilung von

dem Tode seines Sohnes (110—112), ist schwer verständlich, wenn man nicht hierin ihre Schadenfreude erkennt, daß es auch anderen Göttern schlecht ergehen werde: schon 101 lacht sie höhnisch im Vorgefühle der Leiden anderer.

Die unwürdige Behandlung des Ares durch Athene (123 f.) hat ihr Seitenstück im 5. Gesange (35 ff.), wo Athene den Ares gleichfalls wie ein unmündiges Kind aus dem Kampfe führt. Die ganze Szenerie hier ist überaus unklar. Auch im einzelnen zeigt sie mangelhaften Zusammenhang und auffallendes Ungeschick in der Erzählung: man sieht z. B. nicht recht ein, was Apollon noch für Hektor tun soll, wenn Zeus selbst schon aus der Ferne den Helden von seinen Schmerzen befreit hat, bevor Apollon zu ihm tritt. Gesucht ist auch die Zweiteilung: Apollon empfängt die Aufgabe, die Achaier bis zu den Schiffen zu drängen, während sich Zeus selbst das weitere, deren Rettung, vorbehält.

Die Hälfte dieses ersten Abschnitts nehmen Reden ein, 18 im ganzen mit 181 Versen; sie sind auch hier wieder das Gebiet, auf dem der Nachdichter sich mit Behagen tummeln kann. Allbekanntes wird selbstgefällig, dabei unklar vorgetragen; komisch wirkt es, wenn der von Hektors Zustande wohlunterrichtete Apollon an diesen die Frage richtet, warum er fern von den übrigen so schwach dasitze, ob ihn ein Leid getroffen habe (244 f.). Am besten ist noch das Gespräch zwischen Iris und Poseidon gelungen (174 ff.) und namentlich Iris gut gezeichnet; bestimmt und doch freundlichen Sinnes (203 f.) weiß sie den auffahrenden Poseidon zu beruhigen.

Mit V. 263 wird der Kampf wieder aufgenommen, der bis zum Ende des Gesanges forttobt; er zerfällt in zwei Abschnitte. Im ersten führt Apollon auf Zeus' Gebot (229 ff.) den Hektor und die Troer zum Siege; zwei ausgeführte Gleichnisse (263—68; 271—76) veranschaulichen den neuentflammten Kampfesmut Hektors. In der Schlacht zeichnen sich allein troische Helden aus, Hektor, Aineias, Pulydamas, Agenor, Paris (329—42); so ziehen sich allmählich die Achaier hinter die Gräben und Verschanzungen zurück (644 ff.), indem Apollon mit der Ägis sie in die Flucht drängt, die Gräben überdämmt

und die Mauer einreißt (362 ff.). Mit lautem Kriegsruf dringen die Troer in das feindliche Zeltlager ein und geraten mit den Achaiern in Kampf, die mit langen Stangen von den Schiffen herab sich verteidigen (384 ff.).

Dieser erste Abschnitt des Kampfes ist in lebendiger, bilderreicher Sprache erzählt; der Drang des Augenblicks scheint den Dichter über sich selbst hinausgehoben zu haben. Doch fehlt es auch hier nicht an Unklarheit der Zeichnung.

Eine Szene dieses ersten Teiles hat ihr Vorbild im 8. Gesange, wo gleichfalls die Troer über die Gräben gedrungen sind: dort fleht Agamemnon in der größten Not zu Zeus und erinnert ihn an die ihm dargebrachten Opfer (8, 228 ff.), hier Nestor, der nach dem Eingange des 14. Gesanges unvermutet wieder auftaucht (370 ff.); dort sendet Zeus einen Adler (8, 246), hier donnert er als Antwort auf Nestors Gebet, nur legen das Zeichen die Troer sich zu ihren Gunsten aus (379). Auch der Ausdruck steht vielfach dem 8. Gesange nahe (vgl. 8, 345 ff. = 15, 367 ff.; 8, 252 = 15, 380; 8, 343 ff. = 15, 1 ff.; 8, 10 = 15, 348; 8, 252 = 15, 380 usw.).

In dem mit V. 405 beginnenden zweiten Teile des Kampfes ist der bis dahin führende Gott Apollon verschwunden; V. 521, wo er erwähnt wird, ist nur an eine rein geistige Einwirkung aus der Ferne gedacht, wie sie oft in der Gefahr befindliche geliebte Menschen erfahren. Jetzt hat Zeus allein die Fäden der Handlung in der Hand, manchmal in recht aufdringlicher Form mit ausführlichen Hinweisen auf die Zukunft, wie solches Orakeln die Nachdichter lieben, die einen abgeschlossenen Zusammenhang bereits übersehen (vgl. 599 ff.). Der echte Dichter ist aus Takt und Scheu mit Hinweisen auf die Zukunft überhaupt sparsamer. Die Handlung dieses Teiles knüpft wieder an den Kampf bei den Schiffen an, Hektor und Aias stehen im Streite um ein Schiff einander gegenüber (415 ff.); der von Aias (457) zur Hilfe herbeigerufene Bruder Teukros will einen Pfeil auf Hektor entsenden, doch die Sehne seines Bogens zerreißt, obwohl sie erst am Morgen eingespannt war (467 ff.). Von hier ab beginnen die Fäden der Erzählung sich zu verwirren:

der des Gebrauchs seines Bogens beraubte Teukros begibt sich von dem Schiffe, auf dem er neben Aias gestanden haben muß, in sein Zelt, legt eine Vollrüstung an und eilt an die Seite seines Bruders zurück (478—488): daß er das Schiff verlassen und wieder erstiegen hat, um zu Aias zurückzukehren, und wie ihm dies in der Nähe des furchtbaren Feindes möglich gewesen ist, erfahren wir nicht.

Mit V. 515 ff. hat sich die ganze Szene verändert, Aias und Hektor stehen nicht gegenüber, ein Gemetzel wie in offener Feldschlacht ist entbrannt, ähnlich dem 329 ff. geschilderten. Wie dort fängt auch hier Hektor mit einer Heldentat an, nur waren in der ersteren die Troer die Sieger, hier befinden sich — unerwartet die Achaier im Übergewichte: nunmehr zeichnen sich Aias (516), Meges (520 ff.), Menelaos (540 ff.), Antilochos (569 ff.) aus. Schon 523 hören wir von Vorkämpfern, 573 eilt Antilochos aus der Zahl der Vorkämpfer hervor und schwingt seine Lanze, so daß die Troer zurückweichen (574). Offenbar schildert dieser Dichter nicht einen Kampf in der Enge vor und auf den Schiffen, sondern eine offene Feldschlacht, die auch in der Folge festgehalten wird. Noch 620 ff. halten die Achaier unerschüttert stand. Dann wieder tritt Hektors Macht, das Werkzeug von Zeus' Plänen (553 ff.), in glänzenden Bildern mächtig hervor (623 ff.; 630 ff.); mehr und mehr weichen die Achaier zurück (637 ff.), und das Schlachtgetümmel wogt wieder unmittelbar um die Schiffe, der Achaier letztes Bollwerk (653 ff.), wie schon 415 bis 420; so treten nochmals Hektor und Aias nur in noch ausgebreiteter, großartiger Schilderung im Kampfe um ein Schiff einander gegenüber. Offenbar haben wir hier nicht zwei der Art nach verschiedene Kämpfe um die Schiffe, sondern einen und denselben Kampf, nur in verschiedener Fassung, also parallel gehende Dichtung; die äußerliche Verkittung beider Versionen bilden die Verse 406–414. Ob das in seiner jetzigen Form uns Erhaltene von einem oder zwei Dichtern herrührt, läßt sich schwer mit Sicherheit entscheiden, jedenfalls zeigen beide Stücke geistesverwandte Arbeit. Von einzelnen großartig gedachten und originell ausgeführten

Partien abgesehen, waltet jedoch mehr Wortschwall als energische Handlung vor, die Charaktere der Helden zeigen sich mehr in Pose als in Kraft. Wenn einer der Feinde getötet wird, werden, wie wir das aus dem 13. und 14. Gesange bereits kennen, andere zur Rache aufgefordert, anstatt daß sie diese selbst übernehmen: so handelt Hektor (422 f.), so Aias (437 ff.), so Menelaos (568). Weder Hektor noch Aias vollbringen ihrer Persönlichkeit Würdiges, nur auf das Halten von Reden verstehen sie sich, das nach bestimmter Technik erfolgt: redet Hektor, so redet sofort auch Aias (422 f. bis 436 ff.; 484 ff. bis 501 ff.; 552 ff. bis 560 ff.; 716 ff. bis 753 ff.). Auch im blutigsten Ernste des Waffenganges blüht üppig die Rede; zu den 18 Reden im ersten Teile des Gesanges kommen noch 16 Reden mit 111 Versen dazu, deren Inhalt viel Bedenkliches bietet.

Das Auftreten des Teukros (442 ff.) erinnert auffallend an den 8. Gesang (266 ff.); wie dort (300), entsendet er auch hier Pfeile, wie dort (329) „entsinkt ihm auch hier der Bogen aus der Hand" (465 = 8, 329, vgl. auch 458 = 8, 309); dort wird ein Wagenlenker des Hektor (8, 313 ff.), hier der des Pulydamas getötet (445 ff.; 452 = 8, 314), ohne daß dies Ziel beabsichtigt war. Die Szene des 8. Gesanges ist mit der des 15. Gesanges verwandt. V. 443 ist eine gedankenlose Entlehnung aus dem 21. Buche der Odyssee. Penelope begibt sich dort in den Saal der Freier, „den Bogen in der Hand haltend und den pfeilschweren Köcher"; widersinnig hat hier der im Kampfe befindliche Teukros beide Waffenstücke in der Hand: der Ausweg, den man aufgefunden hat, um den Unsinn zu beseitigen, V. 443 sei zu Köcher „tragend" zu ergänzen, richtet sich von selbst. Auch sonst ist hier viel aus der Odyssee entlehnt (vgl. 511 ff. mit Odyss. 12, 350 f.; 371 = Odyss. 8, 527; 373 f. = Odyss. 4, 764 f.; 374 = Odyss. 13, 133; 553 f. = Odyss. 1, 60 f.; 665 = Odyss. 11, 66). Auf späteren Ursprung weisen mythologische Sagen wie die von Herakles (639—644) und von Protesilaos (705 ff.) hin.

Auch die Gleichnisse entbehren vielfach sinnlicher Kraft und Anschaulichkeit, sie hellen nicht die Situation auf, sind

nur entlehnt zur Dekoration. Von 692 ab, wo der Kampf immer leidenschaftlicher geführt wird, häufen sich auch die Gleichnisse. Im ganzen zeigen sie höheren Schwung und lebendigere dichterische Gestaltungskraft. Auch sonst bringt gerade der Schluß poetisch hochbedeutsame Stellen, die sich aus dem Gesange wie Lichter in der Dunkelheit abheben, z. B. die großartige Schilderung des Aias, der von Schiff zu Schiff springt und das Verderben abzuwehren sucht; auch das Gleichnis von einem Reiter, der vier Pferde zugleich lenkt (679 ff.), ist höchst überraschend und originell.

Ohne Zweifel sind hier edle Teile echter Poesie uns erhalten, die der Nachdichter aus dem ursprünglichen Gedichte herüber- und in seine Erweiterung aufgenommen hat; aus ihnen können wir den Gang ahnen, den die echte Dichtung nach der Erstürmung des Lagers der Achaier (Ende des 12. Gesanges) genommen hat. Nach dem Übergange über die Gräben und der Sprengung des Tores durch Hektor stürmen die Troer Löwen vergleichbar auf die Schiffe und bringen so Zeus' Plan zur Erfüllung (592; 95, 603 ff.). Vor dem durch Zeus' Einwirkung unwiderstehlichen Hektor fliehen die Achaier bis zu den Schiffen (630–37). Ihnen gegenüber hält Aias allein noch stand (674–95), bis Hektor den Knauf eines Schiffes erfaßt und die Heranbringung von Feuerbränden befiehlt (704, 717–19). Hier in dem spannendsten Momente bricht die Dichtung ab, um den Hörer in das Zelt des Achilleus zu führen, von dem die Errettung aus der höchsten Not kommen soll. Was von 720 ff. ab folgt, gehört dem Nachdichter an. Im 16. Gesange erfahren wir, daß Aias dem Ansturme Hektors und der Troer nicht mehr begegnen konnte (102); danach ist klar, daß diese Lage nicht schon im 15. Gesange 727 eingetreten sein kann (15, 727 = 16, 102). Später, als der 15. Gesang selbständig vorgetragen wurde, erschien diese Zudichtung notwendig, um so einen besseren Abschluß zu gewinnen. Von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich auch die anderen Erweiterungen, die langen Reden des Hektor und Aias erklären, welche die echte Dichtung in dieser kritischen Lage des Kampfes nicht kannte.

Als dann die Gesänge 13 und 14, mit denen ein späterer Dichter die schnell sich vollziehende Handlung der echten Dichtung für eine Zeitlang noch aufzuhalten suchte, entstanden waren, mußte die Handlung nochmals zu dem nämlichen Ziele geführt werden, das schon im 12. Gesange der echten Dichtung erreicht war: diese Aufgabe erfüllt der 15. Gesang, der im Gedanken und Ausdrucke dem 13. und 14. Gesange ganz nahe steht. Der Nachdichter mußte nicht nur die Troer nochmals die Gräben und die Mauern nehmen lassen, sondern auch die vorhandene echte Dichtung von dem Vordringen der Troer in das Schiffslager mit seiner Arbeit verweben; auf seine Rechnung kommen die vielen Ungereimtheiten, die doppelten Schlachtbeschreibungen, wie sie jetzt der 15. Gesang bietet. In der echten Dichtung war Zeus allein der Ersinner und Vollstrecker des Planes, erst der Nachdichter führte die Zweiteilung ein (S. 280 ff.), indem er sich zur Verknüpfung der echten Dichtung mit der seinigen des Apollon als Vermittlers bediente: unter seiner Führung erstürmen die Troer noch einmal das Schiffslager. Die Verdeckung und Verknüpfung des Einschubs ist ihm jedoch nur schlecht gelungen. Denn Apollon hat die Troer nicht bis zum Hellespont geführt, was er nach 232 ff. vollbringen sollte; das hat Zeus allein getan, wie dies auch von vornherein sein Plan war: am Hellespont sollte der für die Achaier wieder günstige Umschlag erfolgen.

Durch die Nachdichtung ist auch die kleine Szene in Eurypylos' Zelte (390—404) von ihrer eigentlichen Stelle entfernt; sie folgte nach dem Schlusse des 12. Gesanges, und der V. 408 schloß mit „hin zu Achilleus". Unmittelbar daran reihten sich die oben als echt herausgehobenen Verse an.

Sechzehnter Geſang.

„Doch der gewaltige Schmerz, durch Herz und Seele mir dringt er,
Wann ſeinesgleichen fürwahr ein Mann ſich erkühnt zu berauben
Und ſein Ehrengeſchenk zu entziehn, da an Macht er voranſteht! —
Doch was geſchah, ſei geſchehen! Auch war's ja mitnichten mein Vorſatz,
Ewig im Herzen den Zorn zu hegen. Früher nur, ſagt' ich,
Würd' ich nicht enden den Groll, bevor nicht Kampf und Getümmel
Endlich nahe bereits auch unſeren Schiffen gekommen." (16, 52 ff.)

Mit dem 16. Geſange betreten wir wieder den echten Boden urſprünglicher Poeſie; freilich iſt auch er von vielem Fremdartigen überwuchert.

An die Schilderung der größten Not der Achaier, wie ſie der Kampf zwiſchen Hektor und Aias um das Geſchick der Schiffe zeigte, knüpft unmittelbar der 16. Geſang an: in der aufs höchſte geſteigerten Gefahr der Achaier kommen nicht dieſe bittend zu Achilleus, wie er erwartet hatte (11, 609 f.), ſondern Tränen vergießend erſcheint der Freund ſelbſt: damit nimmt das Geſchick ſeinen über Menſchen-Denken und -Erwarten hinausgehenden Gang.

Von der größten Bedeutung, man kann ſagen für das Verſtändnis der ganzen Dichtung, iſt das Geſpräch zwiſchen Achilleus und Patroklos, welches der Eingang des 16. Geſanges bringt; denn gerade hierin ſoll der deutlichſte Beweis dafür erbracht ſein, daß das Gedicht eines urſprünglich einheitlichen Planes entbehrte: das Geſpräch im Anfange des 16. Geſanges laſſe ſich mit dem Plane des 9. und 11. Geſanges nicht vereinigen; denn daß Achilleus hier keine Rückſicht mehr nehme auf die von ihm ſelbſt veranlaßte Entſendung des Patroklos in des Neſtor Zelt, das hebe den Zuſammenhang mit dem

11. Gesange auf, und wieder, wenn Achilleus eine freundliche Gesinnung des Agamemnon vermisse (16, 72 ff.), so schließe dies jede Zusammengehörigkeit des 16. mit dem 9. aus, in dem ja Agamemnon eine „freundliche" Gesinnung bekundet habe.

Wir sahen, wie Patroklos schon im 11. Gesange, als er nach der wichtigen Unterredung mit Nestor dessen Zelt verließ, nicht mehr an den ihm von Achilleus erteilten Auftrag dachte; von der Not der Seinigen, welche ihm Nestor in bewegender Rede ans Herz gelegt hatte, war er mächtig bewegt; schon dort wollte er zu Achilleus eilen, um ihm den — Auftrag Nestors zu überbringen (11, 839 f. S. 253 f.). Als ihn nun gar der Troer nahes Siegesgeschrei in des Eurypylos Zelte aufschreckte, da konnte ihn auch die Sorge um den Freund nicht mehr halten, es trieb ihn jetzt mit Macht hinaus: „Ich will eilen zu Achilleus, damit ich ihn zum Kampfe antreibe" (15, 402), rief er wehklagend, vor Schmerz sich mit der Hand die Hüften schlagend. Was er draußen auf dem eiligen Laufe zu Achilleus sah, das Vordringen der Troer bis zu den Schiffen und den beginnenden Kampf um diese, erhöhte nur noch die Bewegung seines Herzens: nunmehr ist er ganz erfüllt von der innigsten Teilnahme an dem Unglücke der Seinigen und von der Sorge allein, wie Abhilfe zu schaffen sei: wie konnte ihm der unbedeutende Auftrag des Achilleus, den flüchtige Stimmung diesem eingegeben hatte, noch in der Erinnerung sein? Wir erfahren vom Dichter selbst, daß er jetzt etwas ganz anderes zu melden habe. So füllen heiße Tränen seine Augen, als er vor Achilleus tritt.

Dieser hatte inzwischen mit steigender Erregung den Fortgang der Schlacht verfolgt, wie die Achaier in die Befestigungslinie zurückgedrängt wurden, nach deren Eroberung bis zu den Schiffen zurückwichen, wie sich schließlich der Kampf auch um diese erhob: daß er völlig von dem Stande der Dinge unterrichtet ist, hören wir von ihm selbst (17 f.; 66 ff.). Von seinem Platze aus kann er das Auflodern der Flamme sehen (126 ff.), den Schlachtruf Hektors hören, auch wahrnehmen, daß Agamemnon und Diomedes nicht mehr am Kampfe teilnehmen (74 ff.): seine Worte beweisen es, daß er

von der wachſenden Bedrängnis der Seinigen genaue Kenntnis hat. So harrt er in bebender Erwartung des Nahens der bittenden Achaier, das vor aller Welt ſeine Ehre wiederherſtellen ſoll: das iſt der einzige Gedanke, der jetzt ſeine eigene Seele ausfüllt und nur ausfüllen kann!

Da ſieht er plötzlich den Tränen vergießenden Freund auf ſich zueilen, und „Mitleid ergreift ihn", ſagt der Dichter (5). Nein, wahrlich der Anblick des weinenden Patroklos nahm ihm nicht dermaßen die Faſſung, daß er darüber ſeinen Auftrag an Patroklos vergaß, und „nervös und infolgedeſſen vergeßlich" iſt ſicherlich auch nicht Achilleus; vielmehr war jenes flüchtige Intereſſe, das ihm den Auftrag an Patroklos eingegeben hatte, unter der von Stunde zu Stunde ſich ſteigernden Erregung lange gewichen: was konnte die verſpätete Meldung, daß Machaon verwundet ſei, jetzt noch frommen, wo es ſich um die ſchleunigſte Erledigung des Allerwichtigſten handelte? Nein, wie er den Freund in tiefer Trauer vor ſich ſah, da wußte er, was allein dieſen bewegte, und ein rührender Zug ſeiner edlen Seele offenbart ſich, wenn ſeine erſte Empfindung beim Anblicke des Freundes Mitleid iſt.

Aber er kennt auch den Quell für den Schmerz ſeines Freundes, das Unglück der Achaier, und der Unmut darüber, daß das ihn zu Tränen rühren könne, was ihm ſelbſt die lange erſehnte Genugtuung bringen ſoll, macht ſich ſofort nach der erſten edlen Regung geltend, wie die Empfindungen ſeiner leidenſchaftlichen Seele zwiſchen Selbſtſucht und edler Begeiſterung ſchwanken. Schon das Gleichnis von dem törichten Kinde, das durch Tränen die Erfüllung ſeines Wunſches von der liebenden Mutter ertrotzt (7 ff.), zeigt die Stimmung ſeiner Rede, welche mit ſeiner erſten Empfindung nichts gemein hat. „Was biſt du ſo in Tränen? Du und ich haben ja keine traurige Nachricht erhalten: noch lebt dein Vater und mein Vater; deren Tod könnte uns beide doch nur betrüben!" (12 ff.): ſo redet in breiter Form der bittere Unmut, daß der Freund mit dem Freunde nicht gleich empfindet, ſondern ſo herzlichen Anteil an dem Geſchicke derer nehmen kann, von denen er ſelbſt ſo ſchwer gekränkt iſt; aber ſein Mitgefühl

macht ſich wieder zum Schluſſe geltend; milde einlenkend berührt er auch die Not der Achaier, und mit der Mahnung zu reden, damit ſie beide es wüßten (19), iſt er gewillt, an dem Schmerze des Freundes gleichfalls teilzunehmen.

Daß Achilleus bereits volle Kenntnis von der Lage der Achaier hatte, konnte auch Patroklos nach deſſen Standpunkte ſchon von vornherein vermuten, er hatte aber auch ſoeben von ihm vernommen, „wie ſie vernichtet werden bei den hohlen Schiffen“ (18): wie ſollte er da ihn noch ſeinerſeits in dem Drange des Augenblicks, welcher die ſchleunigſte Hilfe erheiſchte, durch Mitteilung von Bekanntem aufhalten? Was aber Achilleus ſeiner Meinung nach nicht wiſſen konnte, und was doch das Wichtigſte war, das bringt er ſofort hervor, um ſeine Bitte von vornherein vorzubereiten: „Alle beſten Helden ſind kampfunfähig, ſo kannſt du nur Rettung bringen“ (22 ff.). „Aber du biſt hartherzig geboren, Achilleus“ (29), und dann entlädt der ſonſt milde Freund über Achilleus ſeinen vollen Unmut, der ihm auf ſeiner Seele laſtete: „Grauſamer, dich haben nicht Peleus, nicht Thetis gezeugt, das ſchimmernde Meer hat dich erzeugt und die Felſen, ſo hart iſt dein Sinn!“ (30—35). Wie hätte Patroklos ſo herbe den Freund anklagen können, wenn noch gar kein Sühneverſuch vorangegangen wäre! Dieſe ſeine Worte weiſen mit Notwendigkeit auf den 9. Geſang zurück, wo Achilleus eigenwillig die Geſchenke von der Hand wies; ſie zeigen auch direkte Beziehung auf Neſtors Rede: „er kümmert ſich nicht um die Achaier und hat kein Mitleid mit ihnen“ (11, 665) und „Achilleus wird allein nur von ſeiner Tapferkeit Nutzen haben“ (11, 762 f.).

Wir kannten bisher Patroklos nur als den ſanft und zart ſich anſchmiegenden Freund, der bei ſeiner ſtillen Art in den Hintergrund gefliſſentlich bis dahin gerückt war: wie mußte jetzt ſeine ſo rückhaltslos inneren Unmut über den Freund verkündende Rede den Achilleus bewegen! Auch er alſo war gegen ihn und konnte ſeine Zurückhaltung vom Kampfe nicht verſtehen! So iſt der erſte Teil ſeiner Antwort (49—59) der eigenen Verteidigung gewidmet. Schon einmal war er aus ſich herausgegangen und hatte den

eigentlichen Grund seines Zürnens dem gewaltigsten Helden nach ihm, dem Aias, angedeutet (9, 644 ff.); noch bestimmter und ausführlicher enthüllt er sich jetzt dem Freunde gegenüber, um von dem verstanden zu werden, der seinem Herzen am nächsten stand: „Gewaltiges Weh erfüllt mein Herz und meine Seele. Mir, seinesgleichen, erkühnt sich der Mann, im Mißbrauche der Macht das Ehrengeschenk wiederzunehmen, ja gewaltig ist das Weh, da viel mein Herz darunter litt: mein Ehrengeschenk hat mir genommen der Herrscher Agamemnon und mich wie einen ungeehrten Fremden behandelt!": so braucht er auch hier dieselben Worte, wie nach der eindringlichen Rede des Aias in der verflossenen Nacht (59 = 9, 648).

Seine persönliche Kränkung schmilzt jedoch dahin angesichts der Not seines Volkes, angesichts des mit ihm hadernden Freundes, und so lenkt er sogleich mit den Worten über: „Doch was geschah, sei geschehen! es war nicht immer zu zürnen mein Vorsatz; ich sagte ja, ich wollte von meinem Zorne ablassen, wenn bis zu meinen Schiffen der Kampf dringen sollte" (61 ff.), womit er direkt Bezug nimmt auf seinen letzten Bescheid, den er der Gesandtschaft gegeben hatte (9, 650 ff.). Aber auch hier ist ein Fortschritt in der Empfindungsweise seit der Nacht bemerkbar. Hatte er dort stolz zugefügt: „Hektor wird sich jetzt wohl hüten, bis zu meinen Schiffen vorzudringen" (9, 654 f.), womit er sein schließliches Eintreten überhaupt in Frage stellte, so merkt man hier, wo er ohne Rückhalt spricht, wie ihn die Not der Seinigen bewegt, wie er am liebsten selbst schon jetzt in den Kampf eilen möchte, wenn ihn sein dort gegebenes Wort nicht bände. Doch was er jetzt schon tun kann, das ist er gerne bereit zu tun, und so drängt er selbst Patroklos zur schnellen Rüstung; das begründet er durch die lebendige Schilderung von der Not der Achaier, der Troer siegreicher Verwegenheit, vortrefflich durch die Stellung der Namen der Völker (69) den Gegensatz heraushebend.

Hier schlägt wieder seine Stimmung um, der Troer Übermut läßt sein stolzes Selbstbewußtsein aufflammen: denn dieser

ist ja nur möglich, da sein eigener Helm in der Feldschlacht nicht dräuend mehr blinkt: „Wie würden sich jetzt bald die Gräben mit Leichen füllen, wenn Agamemnon mir freundliche Gesinnung bewiese!“ (72 f.) So ringt sich wieder aus seiner Brust die Sehnsucht nach dem, was er vor allem begehrt: mit der herben Zurückweisung der Geschenke hatte er ja gezeigt, wie wenig diese ihm wert, wie sehr ihm freundliche Gesinnung willkommen gewesen wäre! Ein innerlich herzlicher Ton klingt aus jenen Worten wieder, der sein Verlangen nach dem Kampfe deutlich bekundet. Aber von dem „Verhaßten“ (vgl. 77) ist dies ja nicht zu erwarten! Darum ist auch die Lage der Achaier eine so traurige! Wieder kommt er auf diese zurück, sie in lebhafter Schilderung ausmalend: der achaiischen Helden Kampfruf ist nicht mehr zu vernehmen, vielmehr hallt wider das Schlachtfeld von den stolzen Befehlen Hektors (74—79)! Doch wieder überkommt ihn Mitleid: so treibt er aufs neue den Patroklos zur schnellen Hilfe an, damit die Flotte der Seinigen nicht in Flammen aufgehe.

Aber eine neue Sorge steigt plötzlich in seiner Seele auf: wie? wenn Patroklos wirksamste Hilfe den Achaiern brächte und sie aus der Not völlig befreite! Dann wäre er selbst ja um die Ehrenrettung gekommen und hätte die schmählichste Beschimpfung ungesühnt hinnehmen müssen! So füllen den letzten Teil seiner Rede Ermahnungen für die Art der Hilfe des Patroklos, welche durch Rücksicht auf ihn selbst, wie durch die Sorge für den Freund begründet werden: „Treibe die Feinde nur von den Schiffen fort, dann kehre zurück; nicht ohne mich strebe mit den Troern zu kämpfen: weniger geehrt wirst du mich dann machen“ (89—90). Seine persönliche Empfindung weicht alsbald der höheren Sorge für seinen Freund, und in rührenden Worten bittet er ihn, sich nicht vom Kampfesglücke über die Erfüllung seines Auftrages fortreißen zu lassen und bis Ilios selbst vorzudringen, damit nicht Apollon, der Beschützer der Troer, ihm entgegenträte: „Nein, kehre zurück, nachdem du ihnen bei den Schiffen Rettung gebracht hast; dann laß sie im Felde wiederum streiten“ (91—96).

Wie wogen doch in Achilleus' Brust die Gedanken und Wünsche durcheinander und auf und ab in der gewaltigen Leidenschaftlichkeit seines Empfindens! Wie verdunkelt das Mitgefühl mit den Seinigen, welches ihn den Patroklos zu entsenden treibt, die verständige Überlegung, mit der er sich seine Ehrenrettung sichern möchte! Nebeneinander liegen und unausgeglichen selbstsüchtiges Verlangen und sich selbst vergessender Sinn, die leidenschaftliche Sorge für seine Ehre, das Mitgefühl für die Seinigen, die Liebe für den Freund! Von „Ruhmredigkeit", von „Rachsucht" des Achilleus zu sprechen unter Angriffen gegen den Dichter, der so den „idealen" Jüngling nicht schildern dürfe, ist gewiß nicht richtig. Der Dichter offenbart sich hier als den feinen und zugleich liebevollen Kenner des Menschenherzens: er tilgt nicht den Schatten, um das Bild „ideal" zu machen, zeichnet er die Menschen, wie sie in Wahrheit sind, von der Höhe dichterischer Kunst aus gesehen, und die Folgerichtigkeit des Denkens und Handelns von gegebener Grundlage aus: er läßt uns die rein menschliche Natur, ungeschmückt und ungeschminkt von der Bildung, schauen: die Betrachtung solcher Gebilde in ihrer poetischen Wahrheit und Selbständigkeit, ohne Moralisieren und schielende Nebengedanken, erzeugt die rechte ästhetische Freude, welche die Anschauung reinigt und den Blick für die Schöpfung weitet (S. 236 ff.).

Die wachsende Not der Achaier unterbricht das Gespräch der beiden Freunde. Denn auch Aias', des letzten Helden, Kraft ermattet und versagt; waffenlos steht er dem triumphierenden Feinde gegenüber, schon lodert die Flamme an dem Geräte des lange umstrittenen Schiffes empor: da kommt in Achilleus nur der eine Gedanke mächtig zum Durchbruche, die Sorge für das leidende Volk, die zu schleunigster Hilfe mahnt.

Nunmehr nimmt das Geschick des Patroklos bis zum Schlusse des Gesanges seinen Lauf, das in düsterer Ahnung schon 11, 604 „dies war des Unheils Beginn ihm" angedeutet ist, jetzt noch bestimmter verkündigt wird:

„Der Törichte! siehe, sich selber
Sollt' er jetzo den Tod und das schreckliche Schicksal erflehen!" (46 f.)

In drei Abschnitten vollzieht sich die Dichtung von Patroklos' Ende, den Vorbereitungen zum Kampfe, dem Kampfe selbst und dem Tode des Helden.

Nach der gefahrvollen Lage, in welcher sich die Achaier nach 102—124 befinden, ist für die Hilfeleistung selbst die größte Eile geboten; von vornherein werden Partien, welche dagegen fehlen und einen Aufschub herbeiführen, schon deshalb großes Bedenken erregen müssen. Dazu gehört zunächst das Stück 168—199, die Beschreibung der fünf Heerhaufen und der Heerführer der Myrmidonen. In der Weise des Schiffskataloges (2, 484 ff.) geht sie hier ganz ungehörig von der Zahl der Schiffe und der Stärke der Bemannung aus. Was von den Führern der beiden ersten Züge in gerade für diesen Augenblick ungehöriger Breite erzählt wird, stimmt inhaltlich im wesentlichen überein, weicht nur in Äußerlichkeiten, z. B. in den Namen ab; bei der Charakteristik der drei folgenden Führer hat die Kraft der Erfindung völlig versagt (vgl. die fünf Heerhaufen der Troer 12, 88—104). Später werden die fünf Heerhaufen und ihre Führer im Kampfe überhaupt nicht erwähnt. Dieses Stück, das auch in sprachlicher Hinsicht des Seltsamen genug bringt, zerreißt auch völlig die Erzählung; des Achilleus anfeuernde Rede (200—209) ist durch den Einschub 168—199 aus ihrer Stelle verdrängt: fällt derselbe, so schließt sich die Rede, wie es bestimmt war, an 168 an, und die Ordnung ist wiederhergestellt.

Ein zweites Stück ist die Opferspende des Achilleus 218 bis 256. Als Einschub verrät es sich sogleich am Eingange, wo erzählt wird, daß Patroklos und Automedon sich noch rüsten 218 f.; das steht aber im Widerspruche mit 130—151, wo die bereits vollzogene Rüstung berichtet war. Offenbar wollte der Nachdichter mit 218 f. den Übergang für seine Eindichtung gewinnen, welche nur hier während der Rüstung der beiden vor sich gehen kann. Die Szene kommt jedoch zu spät, da schon die zum Kampfe geschlossene Aufstellung stattgefunden hat (211—217). Kleinlich ist auch die Vorstellung, daß Thetis ihren Heldensohn mit „windabwehrenden" Gewändern und „dicken Decken" reichlich ausgestattet hat (223 f.);

kleinlich für diese Situation ist die Malerei, wie Achilleus den sorgfältig aufbewahrten Becher hervorholt und für den vorliegenden Zweck nochmals sorgfältig reinigt. Ob Achilleus die Spende in Gegenwart der Myrmidonen darbringt, so daß diese den Betenden vernehmen können, erfahren wir nicht. Das Gebet selbst ist gegen die Anlage der Dichtung im Eingange des Gesanges: die Bitte, welche er an Zeus richtet, dem Patroklos Mut ins Herz zu senken, zeigt eine Sorge, welche mit der gewissen Zuversicht zu Patroklos' Heldenkraft, wie sie sich dort in seiner Rede ausspricht, im Widerspruche steht. Befremdlich sind auch die mythologischen Anspielungen. Ferner ist bisher nirgend ein Gebet des Achilleus, das er an Zeus wegen seiner Ehrenrettung gerichtet hat, erwähnt (236 bis 238); diese drei Verse sind aus der Rede des Priesters Chryses (1, 453—455) gedankenlos verwertet; dort sind sie mit Bezug auf sein Gebet (1, 37—42) am Platze. Danach ergibt sich, daß dieser Einschub (16, 218—256) später entstanden ist als jener im 1. Gesange (1, 430—487, S. 148 f.).

Auszuscheiden sind auch die Verse 140—144, die aus dem 19. Gesange 388—91 herübergenommen sind, zu deren Einfügung V. 140 zugedichtet wurde, und die Verse 152—54, die hier erst eingefügt sind, nachdem in den Gesang der große Einschub der Sarpedons-Dichtung eingedrungen war. Unecht ist auch das Gleichnis von den Wespen (257—67) und die Ansprache des Patroklos an die Myrmidonen (269—275; 275 = 210), die nach der energischen und notwendigen Rede des Achilleus überflüssig ist: nun ist die Wirkung seiner Rede und die des Patroklos die nämliche (210 = 275). Der Inhalt der Rede des Patroklos ist auch nicht sachgemäß; es handelte sich bei dieser Hilfeleistung gar nicht um die Wiederherstellung der Ehre des Achilleus und die Erkenntnis des Agamemnon von seiner Schuld. — Auch in der großen Rede des Achilleus sind die Verse 84—86 und 97—100 nicht ursprünglich; sie sind zum Teile schon von alten Kritikern beanstandet.

Was dann übrig bleibt (130—139, 145—151, 155—167, 200—217), gibt entsprechend dem Drange des Augenblicks in

energischer und anschaulicher Weise die Vorbereitung für die Aufnahme des Kampfes: die Rüstung des Patroklos und seines Wagenlenkers (130—139, 145—151), die Kampfeslust der Myrmidonen, welche durch das schöne Gleichnis von der Mordlust der Wölfe veranschaulicht wird (155 –167), die kurze, aber mächtige Rede des Achilleus, mit der er die wilde Tapferkeit der Myrmidonen unter Bezugnahme auf die Tage seiner Zurückhaltung vom Kampfe noch weiter zu entflammen weiß, und die darauf folgende festgeschlossene Haltung der Myrmidonen, welche das eigenartige Gleichnis von der festgefügten Mauer versinnbildlicht (200—212). Gleichnis und Rede sind die hier wirksam verwendeten poetischen Mittel, um die Stimmung zu schildern oder die vorhandene noch zu steigern.

Wer ursprünglichen und geborgten Ausdruck erkennen will, vergleiche nur 211—17 mit 13, 131—33; er wird inne werden, daß die Verse an erster Stelle neu geprägt sind unter dem Eindrucke des voraufgehenden Gleichnisses, an der zweiten abgeschrieben.

In dem zweiten Abschnitte, welcher von dem siegreichen Vordringen des Patroklos handelt, muß der Anlage nach Patroklos der alleinige Held sein und bleiben, dessen glänzender, aber kurzer Heldenlauf uns vorgeführt wird. Schon von diesem Gesichtspunkte aus ist das Stück 306—371 zu beanstanden; es ist nur zum Füllen hier eingefügt und mit den Versen 303—305 an das Vorige angeknüpft; damit schuf sich der Dichter die Möglichkeit, hier einzelne Taten einzuschieben, für die er die Aristie des Diomedes ausnützte (333 f. = 5, 82 f.; 343 f. = 5, 46 f.). Das Stück geht parallel mit 284 ff.; wie dort Patroklos zuerst einen Gegner erlegte, so wird dies auch 308 berichtet. Poetisch ist es ohne Wert; gräßliche und gesuchte Verwundungen werden hier mit Vorliebe geschildert, menschlich Anziehendes trifft man nirgend (S. 127 f.). Daß Aias, „der Große", wie er nur hier genannt wird, immer nach Hektor zielt und dieser sich immer mit seinem Schilde gegen das Schwirren der Pfeile und Lanzen zu decken sucht (358—363), ist ein sehr wunderliches Bild und im Stile der Kämpfe des 13. und 14. Gesanges, in

denen auch gezielt, aber nicht gefährlich gehandelt wird (S. 273 f.). Wenn es dann 363 von Hektor heißt, daß er trotzdem verblieb zum Schutze ſeiner Freunde, und wir wenige Verſe weiter (358 ff.) plötzlich hören, daß er das Feld räumt und die Seinigen verläßt, ſo iſt ſolche Darſtellung nicht ernſt zu nehmen.

Von geringem Intereſſe und in dürftigſter Ausführung iſt der Kampf zwiſchen Patroklos und Sarpedon (419—683), gleichfalls ſpätere Dichtung. Weder in Patroklos, noch in Sarpedon iſt eine Heldennatur gezeichnet; in der Schilderung von kleinlichem Beiwerke liegt des Dichters Stärke. Dahin gehört auch ſeine Erfindung eines ſterblichen Beipferdes am Kampfwagen des Patroklos, das doch wenigſtens, damit irgend etwas geſchieht, getötet werden kann (467 ff.). Ein drittes Pferd kommt auch nur noch in unechten Stellen im 8. Geſange vor (89). Der Tod Sarpedons erfolgt ohne irgend eine Gegentat; was ſich daran anſchließt, allerlei fremde Momente, ein unplaſtiſcher Kampf um die Leiche, ſentimentale Gedanken, zeigt den reflektierten Nachdichter. Ihn verraten auch die vielen Reden, 14 an der Zahl, die mitten in tobendem Kampfe gehalten werden; Meriones' inhaltsleere Rede (620 ff.) iſt für die Art des Nachdichters typiſch, und trotzdem heißt er dennoch der „gottgleiche Held" (632 = 15, 559, beidemal ein phraſenhaft gebrauchter Vers, der nur 11, 472 echt iſt). Allein die kurze Anſprache Sarpedons iſt energiſch (422 f.), doch iſt die Hälfte derſelben der echten Dichtung entnommen (424 = 5, 175 f.).

Eben ſind die Helden wie „Geier" aufeinander gefahren (428 ff.), da ſteht plötzlich der Kampf ſtille, damit wir ein Geſpräch zwiſchen Zeus und Here, welches eine triviale Kopie der echten Dichtung (22, 168 ff.) iſt, mitanhören können (431—461). Zeus ſitzt nach der Vorſtellung des Nachdichters noch immer auf dem Idagebirge (677); ob dahin Here, welche ſich im 15. Geſange von dort fortbegeben hat, wieder zurückgekehrt iſt, oder wo ſie ſich befindet, wird nicht erwähnt. Der Gedankenkreis, mit dem Here, um das Mitleid des Zeus für Sarpedon nicht aufkommen zu laſſen, auf ihn einzuwirken

sucht, bezieht sich nur auf unechte Teile der Dichtung, welche von Götterſöhnen viel zu erzählen wiſſen. Ihr Vorſchlag, die Leiche Sarpedons durch den „Tod“ und „Schlaf“ in die Heimat zurückführen zu laſſen, entſpricht nicht der geſunden, friſchen homeriſchen Anſchauungswelt (vgl. S. 120 f.).

Wie eine Fichte gefällt, ſtürzt Sarpedon nieder, im Todeskampfe die Hände in den Staub einkrallend. Man ſollte glauben, daß er auch wirklich tot iſt, aber plötzlich hören wir den Dichter weiter fortfahren: „Ganz ähnlich verlangte der ſterbende Sarpedon“ (490 f.), und nun hat er noch die Kraft, eine Rede an den abweſenden Glaukos zu richten (432 bis 501) und zwar in der wohlgeordneten Dispoſition mit „erſtens“ und „ſodann“ und in einer für einen Sterbenden unmöglichen Breite. Patroklos hört ihn ruhig an, bis er zu Ende geſprochen hat, dann zieht er den Speer aus der Wunde und zugleich das Zwerchfell und — die Pſyche mit heraus (502 ff., vgl. S. 94)!

Der zur Hilfe herbeigerufene Glaukos tritt jetzt in den Vordergrund, doch hat der Dichter auch aus ihm nichts zu machen verſtanden. Seine einzige Tat iſt, daß er flieht und plötzlich ſich umkehrt und einen Verfolger tötet (592 ff.).

Übrigens hält hier der Dichter an der im 12. Geſange erfolgten Verwundung feſt (387 ff.), ſeine Dichtung iſt demnach ſpäter als jener Geſang in der uns jetzt vorliegenden Faſſung entſtanden. Nach der Schwere der Wunde (510 ff.) kann er ſich nicht auf dem Schlachtfelde befinden, und doch hört er des ſterbenden Sarpedon Rede Wort für Wort (495 ff. = 532 ff.). Der Dichter teilt dann ein Gebet mit, das Glaukos an Apollon richtet, Glaukos' Wiederherſtellung durch den Gott, ſeine tadelnde Rede an Hektor, die in ihrer heftigen Art er ſeinem Freunde Sarpedon (5, 472 ff.) abgelernt hat: während dieſer ganzen Zeit ſteht Patroklos, wie es ſcheint, wieder unbeweglich an Sarpedons Seite und tut nichts, um die Leiche und die Rüſtung in Sicherheit zu bringen; er wartet vielmehr, bis — die troiſchen Scharen geſchloſſen heranrücken, und fordert, ſtatt ſelbſt zu handeln, die beiden Aias zur

Abwehr auf: dieſer Patroklos hat nichts gemein mit dem unwiderſtehlich vordringenden Helden der echten Dichtung.

Auch der ſo hart wie ein Kind geſcholtene Hektor unternimmt nichts, um ſeine Ehre wiederherzuſtellen; ſchließlich legt ihm Zeus, der ihm doch Ruhm für dieſen Tag verheißen hatte, „feigen Sinn" in das Herz (656); er flieht nicht allein, ſondern fordert auch traurig genug die Troer dazu auf. Der ſich entſpinnende Kampf, die in dieſem gewechſelten Reden, der Streit um die Leiche zeigen wieder die phraſenhafte, an geſchmackloſer Übertreibung leidende Stilart der Geſänge 5, 8, 12, 13—15. Schließlich wird auch die Rüſtung des Sarpedon doch gar zu leicht geraubt, und alles erweiſt ſich als unnütze Mühe (663 ff.).

Bis zur Ermüdung kehren immer dieſelben Wendungen wieder, welche wir aus den Kampfſzenen der Nachdichter kennen. Viele Anklänge finden ſich an die Ariſtie des Diomedes (333 f. = 5, 82 f.; 343 = 5, 46; 424 f. = 517 f.; 478 f. = 516 ff.). Die Ausdrücke für „treffen aus der Ferne und im Nahkampfe" ſind auch hier ohne Unterſchied gebraucht (vgl. S. 246). Den Vers „dieſer Gedanke erſchien dem Zweifelnden endlich der beſte" (651) kennt in der Ilias nur der 13. (458) und der 14. Geſang (23); hier iſt er von der zweifelnden Überlegung eines Gottes, des Zeus, gebraucht. In der Odyſſee kommt dieſer Vers viermal vor. Das verkürzte und ſo matte Gleichnis von den beiden Geiern (428 f.) iſt in der Odyſſee (22, 302 ff.) echt; auch der Vers 469 iſt aus der Odyſſee entlehnt (10, 163); der Dichter hat die Stelle der Odyſſee offenbar vor Augen gehabt, den V. 162 hat er 346 herübergenommen (vgl. 629, der in der Odyſſ. 13, 427 urſprünglicher iſt; 576 = Odyſſ. 11, 169 und 14, 71).

Scheiden wir die unechten Partien aus, ſo umfaßt die glänzende, aber kurze, zum nahen Tode führende Heldenlaufbahn des Patroklos folgende Verſe: 276—285, 287—95, 297—306, 352—357, 372—418. Sein plötzliches Erſcheinen in den Waffen des Achilleus erregt zunächſt unter den Troern das größte Entſetzen und wirre Flucht; ſo können die bedrängten Achaier (vgl. 11, 799 ff. = 16, 41 ff.) aufatmen, zunächſt

auch schon von der Furcht, ihre Flotte in Flammen auflodern zu sehen. In grandiosem Ausdrucke wird die unaufhaltsame Flucht der Troer geschildert (372 ff.); einzelne Heldentaten des Patroklos werden dazwischen vom Dichter eingestreut. Vorzugsweise verweilt dieser jedoch bei der Darstellung der allgemeinen Stimmung, bei dem Umschlage aus siegreicher Zuversicht in panischen Schrecken mit seinen Folgen. Durch originelle und glänzende Gleichnisse veranschaulicht er die wechselnden Seelenstimmungen, mit dem Durchreißen der düsteren Wolkenmasse durch den erhellenden Sonnenstrahl (297 ff.; das Gleichnis 364 ff. ist nur eine Nachahmung desselben) die heitere Freude der Achaier über ihre so plötzlich aus der Not erfolgte Rettung, mit den sintflutartigen alles mit sich fortreißenden Wogenmassen über ihre Ufer getretener Wildbäche (384 ff.) die zur wilden Flucht ausartende Furcht, mit dem den Fisch an der Angelrute herausziehenden (406 ff.) Angler die Übergewalt des Patroklos und seine sichere Überlegenheit, wie sie sich bei jener Tat ausspricht. Patroklos ist in der ganzen Szene der einzige Held, der den Umschwung hervorruft und die Troer vor sich hertreibt: so ist er hier auf kleinerem Gebiete der Vorläufer des Achilleus, der später noch dämonischer die stürmische, unaufhaltsame Heldennatur darstellen soll.

Wir kommen zum letzten Abschnitte des großen Dramas. Von dem Siegestaumel fortgerissen, dringt Patroklos bis zu den Mauern Trojas vor (698 ff.), was ihm der Freund so angelegentlich widerraten hatte (92). Auch Apollons feierliches Entgegentreten (702 ff.) ist ihm keine Warnung und ruft ihm die sorgende Mahnung des Freundes nicht zurück, obgleich ihn der Gott selbst an Achilleus erinnert (790). So ist Patroklos schon der Ate verfallen, als er in den letzten Kampf mit Hektor eintritt. Noch gelingt es ihm, dessen Wagenlenker zu töten, dann aber ist seine Stunde gekommen: Apollon betäubt Patroklos, es schwindelt ihm vor den Augen, die Ate erfaßt seinen Sinn, die Glieder sind wie gelöst (791 f., 805): feierlich und geheimnisvoll weiß hier der Dichter Verschuldung und Strafe in ursächlichen Zusammenhang zu bringen.

Auch dieſes Stück, der Tod des Patroklos, iſt von fremden Zuſätzen entſtellt überliefert. Man verſteht nicht, warum Apollon ihm auch noch vom Haupt den Helm hinunter auf die blutgetränkte Erde wirft, wie dem Patroklos „in den Händen ganz der gewaltige Speer zerbricht, Schild und Wehrgehänge zur Erde herunterfallen und den Panzer Apollon ihm löſt" (801 ff.): jene religiöſe Stimmung, in welche uns die erſtere Handlung des Gottes verſetzt, verfliegt bei ſeinem weiteren Tun, das in eine überſinnliche Myſtik gehüllt iſt, die Homer nicht kennt. Daß die Stelle 793—804 unecht iſt, ſagt allein der Versanfang 822: „Klirrend ſtürzt er zu Boden", was ſtets vom Falle gerüſteter Helden gebraucht wird; nach den obigen Verſen 793—804 iſt ja Patroklos ſchon ſeiner Wehr beraubt.

Unverſtändlich iſt ſodann die Erfindung des Euphorbos, der zuerſt den Patroklos verwundete (806—819): man kann nur annehmen, der Nachdichter habe durch jene und dieſe Eindichtung den Ruhm des Patroklos noch mehr heben wollen, indem er ihn noch mehr als beklagenswertes Opfer darſtellte. Euphorbos begegnet uns hier zum erſtenmal, doch ſoll er kurz vorher ſchon zwanzig Helden getötet haben; man glaubt es nicht, kann es auch in den Zuſammenhang nicht einreihen: hier iſt er jedenfalls ein feiger Krieger, dem dieſe große Ehre, den Patroklos zuerſt zu verwunden, nicht zufallen kann. Der Eingang des Einſchubs: „Patroklos ſtand erſtaunt" reimt ſich nicht zuſammen mit dem vorangehenden Verſe, welcher ſeinen Zuſtand anders ſchildert (792). Der Ausdruck: „Er traf ihn, doch bändigte er ihn nicht" (813) ſteht im Widerſpruch mit 816: „Gebändigt von der Lanze". Aber auch die letzte Rede des Patroklos (844 ff.) erhält erſt ihre volle Bedeutung, wenn man V. 846, welcher auf die erſte Eindichtung, und 850, der auf die zweite Bezug nimmt, ausſcheidet. Nicht weil Zeus und Apollon dem Patroklos die Waffen nahmen, darum haben ſie ihn leicht bezwungen — ſolcher äußerlichen Mittel bedürfen Götter nicht, wenn ſie Sterbliche vernichten wollen! —: jener Gedanke wäre logiſch richtig in dieſer Form: „Hektor hat mich leicht

bezwungen, da Zeus und Apollon mir die Waffen nahmen"! An der Wegnahme der Waffen hat sich jedoch Zeus überhaupt nicht beteiligt! Woher weiß ferner Patroklos den Namen Euphorbos, zumal er ja betäubt war, und Euphorbos von hinten ihn traf und dann enteilte? Auch müßte es in V. 850 nicht heißen „du tötest mich", sondern „du hast mich getötet". Nicht Menschen sind es, sondern die Götter allein, welche Patroklos nach seinem eigenen religiösen Empfinden zu Falle gebracht haben, das hat er auch mit seinen letzten Worten zum Ausdruck bringen wollen (851 ff.), und so schließt er mit der Verkündigung, auch Hektors Tod stehe nahe bevor, um dessen Siegesjubel durch den Hinweis auf das allen gemeinsame Verhängnis zu dämpfen (851 ff.). In so feierlichem und geschlossenem Gedankengange ist weder für die Wegnahme der Waffen durch die Götter noch für Euphorbos irgend welcher Raum.

Tief erschütternd sind die Worte des Dichters, mit denen er selbst sein Mitleid mit dem so frühe dahingegangenen edlen Helden verkündet (855—857); daß er sie bei dem Tode Hektors wiederholt (22, 361 ff.), ist für die beiden Helden die schönste Ehre, die er ihnen erweisen konnte.

Bedeutsam und ergreifend ist die Erwiderung Hektors (830—842); hier beginnt sein Fall: die vollbrachte Tat reißt ihn fort zu höhnenden, triumphierenden Worten über den sterbenden Patroklos und über Achilleus wie zu vermessener eigener Beurteilung. So verfällt auch Hektor, auf dem höchsten Gipfel seines Ruhmes angekommen, der Ate: in schnellem Abstiege eilt auch er seinem Geschicke entgegen.

Siebzehnter Geſang.

(Größtenteils ſpätere Dichtung.)

Der Kampf um die Leiche des Patroklos in der Form, wie ihn der 17. Geſang bringt, iſt nicht urſprüngliche Dichtung; er leidet an großer Verworrenheit in den einzelnen Szenen, an auffallender Unklarheit der Situation im Ganzen wie im Einzelnen. Die Handlung rückt in dem größten Teile nicht von der Stelle; ſchnell wechſeln die Erfolge hüben und drüben ohne ſichtliche Wirkung. Erzählt der Dichter von dem einen Teile, ſo ſteht inzwiſchen der andere ſtill; die Gunſt des Augenblickes wird nicht ausgenutzt. Fort und fort wechſelt ohne Grund das Bild der Schlacht, und wieder und wieder hebt eine allgemeine Kampfſchilderung von neuem an. Bald hoffen die Troer, bald die Achaier, die Leiche des Patroklos in ihre Hand zu bekommen, doch ſieht man nie den Grund zu ſolchem Vertrauen oder einen ernſten Willen, zum Ziele zu gelangen. Die verworrene Darſtellung kann nicht wunder nehmen, wenn der Lenker der Götter und Menſchen, Zeus ſelbſt, nicht zu wiſſen ſcheint, was er tun ſoll, und zwiſchen der Neigung für die Achaier oder Troer ratlos hin- und herſchwankt.

Die Unfähigkeit des Dichters, lebensvolle, tatkräftige Geſtalten mit zielbewußtem Willen zu ſchaffen, zeigt ſich auch in dem Auftreten und Handeln ſeines Haupthelden. Wie ein roter Faden zieht ſich durch den ganzen Geſang die Perſönlichkeit Hektors hindurch. Nichts hat jedoch der Dichter mit ihm anzufangen verſtanden; der Hektor des 17. Geſanges redet oder ſchreit nur, nirgend ſchwingt er ſich zu einer großen Handlung auf. Das iſt nicht der Hektor

der ursprünglichen Dichtung, welche von ihm zu sagen weiß, daß er „allein Ilios schirmte" (6, 403). Doch hat auch dieser Hektor des 17. Gesanges einen furchtbaren Eindruck auf die Achaier gemacht (vgl. 565), obwohl bis dahin nur einer durch ihn gefallen ist, sogar Aias selbst spricht von des „männermordenden Hektor Mut und seinen unnahbaren Händen" (638). Wir haben es überall nur mit Phrasen ohne Inhalt zu tun. Wie Hektor stellen sich auch die übrigen Helden in der gleichen charakterlosen Manier dar; einer schuldigt den anderen an, doch tut keiner, was er sollte: einzelne große Augenblicke finden wir nur bei Aias neben offenbaren großen Schwächen. Auch nicht zu reden verstehen sie, soviel sie auch sprechen; ihre Reden entbehren jeden inneren wahren Gedankens und stoßen durch leere Wortfülle ab. Der Gesang bringt 34 Reden mit 263 Versen; sie werden in den allerdrangvollsten Angenblicken gehalten, wo die Tat allein nottut.

Ohne Frage ist uns im 17. Gesange nicht eine einheitliche, geschlossene Dichtung erhalten, wir haben vielmehr hier einzelne aneinandergereihte, zum Teil voneinander unabhängige Episoden, Füllstücke vor uns, welche die ursprüngliche Handlung ver- und überdecken.

Die erste Episode handelt von Euphorbos (1—69), den die Nachdichtung im 16. Gesange als Gegner des Patroklos eingeführt hatte (S. 298); er empfängt jetzt seinen Lohn und wird so beseitigt. Die Szenerie hat sich hier plötzlich verändert; nicht mehr ist Hektor an der Leiche des Patroklos beschäftigt, um, wie es in der Ordnung war, seinen Sieg völlig auszunutzen; er wird vom Nachdichter mit den eingelegten Versen 16, 864—67 auf die Verfolgung von Achilleus' Roßgespann ausgeschickt: so ist die Bahn freigemacht, daß Menelaos unerwartet zum Schutze der Leiche auftreten und Patroklos an Euphorbos rächen kann.

Die drei Reden (12—17, 19—32, 34—42), das Hauptstück dieser Episode, gehören allein der Erfindung des Nachdichters an, dessen Helden im Kampfe sich nur mit der Zunge auszeichnen; die eigentliche Handlung vollzieht sich in entlehnten

oder stereotypen Versen (vgl. z. B. 4, 7 f. = 5, 299 ff.; 15 = 7, 14; 30 ff. = 20, 196 ff.; 37 = 14, 741; 43 ff. = 3, 347 ff.; 11, 434; 48 = 11, 235; 49 = 22, 327; 63 f. = 11, 75 f.; das Gebet, mit dem sich Menelaos an Zeus 3, 350 wirklich wendet, wird hier V. 46 unterschlagen). Das Stück ist jünger als die Odyssee, aus der die Verse 12—18 entlehnt sind (12 = Odyss. 4, 156 und 15, 64; 18 = 4, 30 und 332; vgl. auch 61 = Odyss. 6. 130). — Sehr merkwürdig wird in dieser Szene auf ein Ereignis Bezug genommen, von dem unsere Ilias nichts erzählt, auf die Hohnrede des Hyperenor, eines Bruders des Euphorbos (24 ff., vgl. 14, 516, wo jedoch nur der Tod eines Hyperenor kurz erwähnt wird). Daß die ursprüngliche Dichtung von einer solchen überhaupt etwas wußte, ist gar nicht anzunehmen, wir haben es hier mit freier, fortbildender Erfindung späterer Dichter zu tun.

Die Euphorbos-Episode geht wie ein Nebelbild allmählich in eine andere über: ist anfangs noch von der Leiche des Euphorbos die Rede (70, 80), so verschwindet diese plötzlich, und die Handlung entwickelt sich hinfort um die Leiche des Patroklos, für deren Schutz Menelaos, darauf auch noch Aias tatkräftig eintreten. Der Eingang der ersten und der zweiten Episode ist der nämliche, indem dort (3 ff.) wie hier (61 ff.) der die Leiche schirmende Menelaos geschildert und durch ein Gleichnis anschaulich gemacht wird. Mußte für die Euphorbos-Szene Hektor vom Schauplatze entfernt werden, so wird er für die zweite Episode, in der er mitzuwirken hat, wieder herbeigeholt: die Vermittlung übernimmt Apollon, der jetzt Hektor auf das Sinnlose seines Unternehmens, der Erbeutung des Pferdegespannes, aufmerksam macht. Vielfach hat sich die zweite Episode mit Versen der echten Dichtung geschmückt (z. B. 106 f. = 11, 411 f.; 97 = 11, 407; 21, 562; 22, 122. 385; 90 f. = 21, 552 f.; 22, 98 f., vgl. auch das Gleichnis 109 ff. mit 11, 547 ff.); sie ist nicht nur später als der 10. Gesang, — die Verse 76 ff., in denen erzählt wird, daß die Pferde des Achilleus nur von diesem gelenkt werden können, sind hier unsinnig, wo tatsächlich ein

anderer als Achilleus sie zügelt, während sie für die Situation des 10. Gesanges (401 ff.) und zur Verspottung des jammervollen Wichtes Dolon natürlich und höchst charakteristisch sind — sie ist auch jünger als die Odyssee, denn der V. 73 erwähnte Fürst Mentes ist von dort entnommen (1, 103).

Die dritte Episode (140 ff.) schließt sich ohne jede Verknüpfung mit dem Auftreten des Glaukos an, den nur die Nachdichtung kennt: auch der 16. Gesang brachte ihn in ganz äußerlichem Gefüge (508 ff., vgl. S. 295 f.). Die Rolle, welche Apollon in der zweiten Episode hatte, den Hektor zu energischem Handeln anzutreiben, übernimmt jetzt, natürlich in noch viel gröberer Form, Glaukos: so haben wir auch hier parallele Dichtung. Scheltreden zu vernehmen, daran haben die Nachdichter den Hektor schon gewöhnt; wie wir sie schon im 5., 12., 16. Gesange kennen lernten, so hören wir hier (142—168) wieder eine überaus lange mit Vorwürfen gefüllte Rede des Glaukos, der dann nichts Besseres zu tun weiß, als zu verschwinden. Auch Hektor macht sich mehr durch Reden (170—182; 184—187; 220—232) als durch Handeln bemerklich. Höchst verwunderlich ist das Anlegen von Achilleus' Waffen mitten auf dem Schlachtfelde; mit schnellen Schritten (190 = Odyss. 14, 33) eilt er, obwohl er einen Kampfwagen hat (130), zu Fuß den Gefährten nach, welche bereits von ihm beauftragt waren, die Waffen nach der Stadt zu schaffen. Der Nachdichter vergißt hier nicht, die pathetische Maschinerie zu brauchen, von der herab er den Zeus wieder die Zukunft verkündigen läßt (198 ff.). Daß Hektor wirklich des Achilleus Rüstung angelegt hat, davon wissen uns spätere, absichtlich eingeschobene Verse zu erzählen.

Auch diese Episode weist viel Lehngut auf (vgl. z. B. 147 f. = 9, 316 f.); völlig gedankenlos ist V. 209 herübergenommen, wo Zeus sich selbst mit den Augenbrauen Bestätigung zunickt, nachdem er ein Selbstgespräch gehalten hat; der Vers steht 1, 528, wo er Thetis sein Versprechen bestätigt, an echter Stelle. Der Vers 179 ist aus der Odyssee entnommen, wo Athene-Mentor den Odysseus ermutigt,

ihr zur Seite zu ſtehen und auf ihr Tun zu achten; hier, wo Hektor gar nichts tut, iſt er nur Phraſe.

Von 233 ff. ab geht die Szene in einen allgemeinen Kampf über, wie er ſchon 123 ff. anzuheben ſchien, doch haben wir hier eine andere Faſſung: mit dem mutigen Helden, wie er 132 ff. geſchildert wird, hat der verzagende Aias, der ſich 237 f. durch Menelaos Verſtärkung holen läßt, nichts gemein. Der hier folgende Kampf zeichnet ſich beſonders durch Mangel an Geſtaltungskraft aus. 232 ff. rücken die Troer mutig vor, 262 wird dies nochmals mitgeteilt, ſo daß die Erzählung gleichſam von neuem anhebt; 274 ff. ſind ſie im Übergewicht, doch ſchon 278 hören wir, daß ſie durch Aias zurückgedrängt werden und faſt ſchon in die Stadt ſich flüchten müſſen; bis V. 319 erfahren wir aber nirgends eine nennenswerte Tat. Das abermalige Eingreifen des Apollon in der Geſtalt des Periphas (322 ff.) bringt noch einmal eine günſtige Wendung für die Troer. Von Hektor hören wir faſt nichts; erſt 306 tötet er einen Achaier, jedoch ſtatt des Aias, auf den er zielt, den Schedios — einen Achaier desſelben Namens hatte er ſchon getötet — und 316 weicht der „ruhmvolle“ Hektor wieder zurück. Dieſe ganze Partie weiß von einem Kampfe um die Leiche des Patroklos nichts, es iſt hier vielmehr eine reguläre Schlacht entbrannt im Stile der hin- und herwogenden Kämpfe in den Geſängen 13—15 und mit dem nämlichen Ausdrucke. Die fabrikmäßige Arbeit erkennt man, wenn man vergleicht 285 und 13, 90; 291 f. und 15, 445 f.; 348 ff. und 13, 411 ff. neben 11, 578 f.; 304 ff. = 13, 183 ff., oder 301 ff. = 4, 477; 314 f.: ſo ſtoßen wir wieder und wieder auf wörtliche Wiederholungen. 279 f. wird Aias, als wenn er hier zum erſtenmal auftritt, mit einem allgemeinen Lobe eingeführt: dieſe Verſe ſind mehr als ungeſchickt aus der Unterweltsſzene (Odyſſ. 11, 550 ff.) herübergenommen. 362 fallen nicht getötete Helden, ſondern ſogar „Leichen“ (S. 135). Mit 366 ff. ändert ſich die Szenerie, wieder hebt ein Kampf um die Leiche des Patroklos an. Ein dichter Nebel iſt hier ausgebreitet, als hätten die Sonne und der Mond ihren Glanz verloren, ja, man erfährt,

daß dieser Kampf bereits den ganzen Tag gedauert hat (384 ff.). Achaier und Troer sind in gleicher Weise verzagt und sehen kein Ende des Kampfes (414 ff.). Die Darstellung ist phantastisch, nebelhaft geworden; auch der Ausdruck hat die homerische Bestimmtheit und Klarheit eingebüßt.

Eine neue Episode bringen die Verse 459—542, die schlimmste von allen; ihr Held ist Automedon, der Wagenlenker des Patroklos: was 461 ff. von ihm erzählt wird, läßt glauben, daß man einen Unsinnigen vor sich hat, und Alkimedon hat ganz recht, wenn er ihn wegen seines Gebarens „der Sinne beraubt" nennt (470), und sinnlos sind auch seine weiteren Veranstaltungen, an denen sich dann auch der gleichfalls sinnlos werdende Alkimedon mitbeteiligt. Auch hier ist Hektor eine traurige Gestalt, er bemerkt das Gespann des Achilleus mit den beiden „schlechten Wagenlenkern" (487), trotzdem holt er sich noch den Aineias zur Verstärkung, ja noch zwei Troer schließen sich ihnen an, also vier Helden gegen zwei „schlechte Wagenlenker"! Da diese aber die Unterstützung der beiden Aias und des Menelaos erhalten, zieht Hektor sich wieder mit Aineias zurück. So kommt nichts aus dem Kampfe heraus, nur Automedon hat einen Troer erlegt; mit dessen blutiger Rüstung springt er auf den Kampfwagen „an Füßen und Händen blutig, wie ein Löwe, der einen Stier zerfleischt hat" (540 ff.); damit bricht der Dichter plötzlich ab, ohne zu melden, was Automedon darauf weiter getan hat: wir haben vor uns elende Versmacherei, deren Zweck sich nicht erkennen läßt, wenn man nicht annimmt, daß Automedon nicht zu früh mit dem Pferdegespann bei seinem Herrn eintreffen und diesen von dem Geschehenen benachrichtigen solle. Der Episode liegt das Motiv von dem Gespann des Aineias zugrunde, das Diomedes zu erbeuten strebt (5, 259 ff.), nur ist es nachgeahmt. Entlehnungen im einzelnen sind überall (z. B. 479 f. = 5, 226 ff.; 516 f. = 3, 355 f.; 519 f. = 5, 538 f.; 525 ff. = 16, 610 ff.; 530 = 7, 273).

Ohne weitere Verbindung schließt sich mit 543 ff. ein Kampf um die Leiche des Patroklos an, der den übrigen

Teil des Gesanges ausfüllt: wieder veranlassen Götter die Schlacht, auf der Achaier Seite Athene, die, von Zeus entsendet, recht theatralisch in eine purpurne Wolke gehüllt, in der Gestalt des Phoinix, des Führers der vierten Myrmidonenschar (16, 196 ff.), erscheint (vgl. 555 = 13, 45 und 22, 227), während auf der anderen Seite Apollon die Troer anfeuert (582 ff.): so ist der ganze Olymp in Bewegung gesetzt.

Gegen den Schluß des Gesanges stoßen wir auf einen in Gedanken und Ausdruck viel freieren, geradezu heroischen Charakter. Wie der Kampf um die Leiche des Patroklos am wirksamsten geschildert werden kann, das zeigt der Befehl des Aias, die Leiche auf die Schultern zu nehmen, und seine Entschlossenheit, diese gegen die andringenden Feinde zu verteidigen: hier sind Schwung, Kraft, Leidenschaft tätig, um eine große Tat zu vollführen.

Aber auch dieses Stück ist von Zusätzen durchzogen; das Gleichnis 659 ff. steht schon in der echten Dichtung (11, 550 ff.); es ist hier auch der Situation nicht entsprechend. Die Ansprache des Menelaos (669—672) ist überflüssig. V. 674 schließt sich aufs engste an 656 an. Offenbar sind die Verse 657—673 von dem Redaktor eingefügt, der diesen Gesang zu einer Aristie des Menelaos umbildete. Eingeschoben sind ferner 695 f., die zuerst für die Odyssee gedichtet sind (4, 704 ff.): dort ist der lange, stumme Schmerz für die Mutter viel natürlicher als hier für Antilochos. Auch das ganze Gefüge ist dort fester, wo die Mutter nach dem langen Verstummen endlich in Worten ihrem Schmerze Luft macht; hier folgt das überaus matte „aber auch so nicht vernachlässigte er" (697).

Auch die Fülle der Gleichnisse am Schlusse des Gesanges ist gewiß nicht ursprünglich; die beiden Gleichnisse 723 ff. und 737 ff., die nicht in die Situation hineinpassen, werden auszuscheiden sein.

Der 17. Gesang in seiner gegenwärtigen Überlieferung enthält einzelne großartig angelegte Partieen, die uns die ursprüngliche Form wohl ahnen lassen. Der Kampf um die

Leiche war der einzige Inhalt des Gesanges, der sich in großen Zügen der Bedeutung der Handlung entsprechend abspielte, hier Aias mit den Seinen, dort Hektor mit den Troern in gegenseitigem Ringen um den gefallenen Helden: alles kleinliche Detail mußte vor dem Ernste des Augenblicks zurücktreten. Nach den erhaltenen Stücken der echten Dichtung gewinnt man etwa folgenden Verlauf des Gesanges.

Nach dem Falle des Patroklos nimmt Hektor seinem Gegner sofort die Waffen ab, so daß sich an 16, 863 anschließt 17, 125—139, wo Aias und Menelaos zur Verteidigung des Patroklos eintreten. Gegen sie stürmt Hektor mit den Troern an, doch bewährt hier Aias seine aus dem 11. Gesange schon bekannte unerschütterliche Tapferkeit (262—267, 356—361). Hier schiebt der Dichter eine ergreifende Episode ein (424—452, 456—459), die Trauer der göttlichen Pferde um den gefallenen Patroklos; der feierliche Ernst dieser Szene, das tiefe Mitgefühl des Zeus mit den „armen Sterblichen" ist von mächtiger Wirkung und im Stile der alten Dichtung. Schön ist auch das Bild der trauernden Rosse (430—440) und der Ausdruck wie auch das Gleichnis von den Grabsäulen als Bild für die in Trauer unverrückbar stehenden Pferde überaus stimmungsvoll.

Dann kehrt der Dichter zum Kampfe zurück. Zeus gibt die Entscheidung durch lauten Donner und verleiht den Troern den Sieg. In der Not läßt Aias durch Menelaos den Antilochos aufsuchen, damit dieser die Nachricht von dem Falle des Patroklos dem Achilleus überbringe, dann fordert er Menelaos und Meriones auf, die Leiche auf die Schulter zu nehmen, während er selbst sich mit dem jüngeren Aias der Aufgabe unterzieht, die Leiche gegen die wieder und wieder anstürmenden Troer zu decken (651—656; 674—723½; 736, 2. Hälfte).

Grandios ist der Schluß des Gesanges, der eigentliche Rückzug nach dem Lager der Achaier hin. Die drei Gruppen, die von den Achaiern umgebenen beiden Träger der Leiche, die diese vor den Troern schirmenden beiden Aias, die Scharen der Troer unter Hektors und Aineias' Führung werden in

ihrem Vordringen und Zurückweichen, in der Schwere der Arbeit und der Gefahr sehr anschaulich durch drei Gleichnisse geschildert, jene durch den Vergleich mit Maultieren, welche auf gefährlichem Gebirgspfade schwere Last tragen; die beiden Aias halten die Feinde zurück wie eine bewaldete Bergkuppe die mächtig anstürmenden Wogen über die Ufer getretener Flüsse, die Troer mit ihren beiden Führern scheuchen bei jedem Vordringen die Achaier zurück, wie Stare und Dohlen vor dem Falken auseinanderfahren. Diese sinnliche Verkörperung drangvollster Augenblicke zeigt Homerische Dichtung.

Achtzehnter Gesang.

„Möcht' ich sogleich hinsterben, da nicht mir das Schicksal vergönnt hat,
In der Gefahr des Todes den Freund zu verteidigen." (98 f.)

Der Freude des Wanderers, welcher nach langem Wege durch ödes Heideland plötzlich in große, erhabene Natur eintritt, gleicht die Stimmung, welche den Leser des 18. Gesanges erfüllt: Innerlicheres und Ergreifenderes, Leidvolleres und Süßeres ist wohl später nie mehr gedichtet worden. Die Sonne des Erdenlebens, welche trotz der leidvollen Geschicke des Menschengeschlechts das Leben herrlich gestaltet, die Liebe, sie strahlt hier in der Unergründlichkeit der Mutterliebe und der Liebe für den Freund beseligend auch durch das düsterste Gewölk des Geschickes hindurch und offenbart den Reichtum und den Adel der Menschenbrust, der um so erhabener sich bewährt, je schwerer der einzelne zu tragen hat: in dem wahren Unglücke läutert sich gerade des Edlen Seele.

Auch in Achilleus' Seelenleben bildet die Nachricht von dem Tode seines Freundes den Wendepunkt: verflogen ist von nun an die leidenschaftliche Sehnsucht nach Wiederherstellung der gekränkten Ehre, gewidmet ist fortan der Rest seines Lebens der Sorge und Liebe für den Freund; statt der sich selbst lebenden Ehrsucht hat in seinem Herzen allein noch Raum sich selbst vergessende Hingabe für den anderen.

Großartige Szenen, durch Kraft der Darstellung und Macht des Vorganges gleich erhaben, folgen rasch hintereinander. Die Handlung spielt zunächst vor den Schiffen, von wo Patroklos vor kurzem ausgezogen war. Der Raum, auf dem der einsame Achilleus der Rückkehr des Freundes harrte, füllt sich unter dem düsteren Ereignis mehr und mehr;

in erhabener Feierlichkeit nehmen sogar die göttlichen Meerfrauen an der Trauer teil.

Gewaltig, seinem stürmischen Wesen gemäß ist des Achilleus Erschütterung bei der ersten Kunde von Patroklos' Tode: wild rast und stürmt in ihm der erste Schmerz. Die Plastik dieser Szene sucht ihresgleichen. Der „Gewaltige gewaltig" (26) vom Schmerze auf den Boden gefällt, zuerst stumm daliegend, dann stöhnend, endlich in erschütternde Klagelaute ausbrechend; der jugendliche Freund Antilochos vor ihm knieend und in tiefster Teilnahme ihm die Hände haltend, in der Sorge, daß dieser sprachlose Schmerz verhängnisvolle Wendung nehmen könnte; um beide die kriegsgefangenen Frauen, welche durch die lebendigste Äußerung auch ihres Verlustes für das edle und gütige Herz des Patroklos das schönste Zeugnis ablegen: alles ist hier in großen Zügen einfach und wahr geschildert.

Die laute Klage pflanzt sich fort bis in die Tiefe des Meeres, wo das Mutterherz das Leid des Sohnes vernimmt; das Unerwartete, da ja alles für die Herstellung der Ehre ihres Kindes den erwünschten Lauf zu nehmen schien, läßt jetzt auch die Mutter in laute Klage ausbrechen, so daß sich selbst die Schwestern in liebevoller Anteilnahme still um sie sammeln.

Die bange Mutterbrust löst sich in so liebender Umgebung zur ersten Aussprache, für welche das Leitmotiv das eine Wort ist „Unglücksheldenmutter" (54): der herrlichste Held von allen, ihr Kind, so schön erblüht wie der Baum in üppiger Trift, und doch nimmermehr heimkehrend in das Elternhaus, dem herben Geschicke frühe verfallen, das auch die Göttin, auch die Mutterliebe nicht wenden kann (vgl. 62)! Die geprüfte Göttin, welche durch die Ehe mit einem Sterblichen in der Sterblichen Leid mit verstrickt war, geleiten die Schwestern auf ihrem schweren Gange zum Kinde, das sie immer nur, um mitzuklagen, mitzutrösten aufsuchen sollte: wieder ein unvergleichliches plastisches Bild, wie eine Meerfrau nach der anderen aus den um sie sich brechenden, rauschenden Fluten auftaucht und in feierlicher Ordnung um den unglücklichen

Sohn der Schweſter ſich anreiht! Man mag das Namensverzeichnis der Göttinnen für eine Unterbrechung der Stimmung halten, ein Kunſtwerk bleibt es dennoch, in dem ſchon der Rhythmus ſchöner, bedeutungsvoller Namen wohltut, wie ihn nur der Wohllaut und die Schmiegſamkeit der griechiſchen Sprache erzeugen konnte. An den kraftvoll ausgeprägten Flexionsendungen der Verſe 44 ff. wird man auch erkennen, wie der von ſelbſt ſich ergebende Reim wohl bei Gelegenheit in die Erſcheinung treten könnte, doch zu aufdringlich wurde, um für das griechiſche Ohr künſtleriſche Wirkung hervorzubringen.

Die Feierlichkeit des Geleites der Thetis hier, ihr alleiniges Erſcheinen im 1. Geſange (357 ff.) zeigen, wie der Dichter je nach der Verſchiedenheit der Situation ſeine Schöpfung baut und erweitert und, ſelbſt von der Innerlichkeit des geſchilderten Vorganges erfaßt, bis zu dem kleinſten Detail hinab nach Stimmung den Vorgang ſo oder anders geſtaltet: dort ſitzt die Mutter vor dem an der Ehre gekränkten, einſamen Sohne und ſtreichelt ihn zärtlich (300 ff.), hier, von den Ihrigen umgeben, liegt ſie danieder am Boden vor dem von unheilbarem Leide Getroffenen und unter lauter Wehklage birgt ſie ihres Sohnes Haupt im eigenen Schoße!

„Kind, was klagſt du?“ ſo unterbricht die Mutter endlich die tiefe Stille; „alles iſt dir ja erfüllt, wie du es erflehteſt, die Hände erhebend, daß die Achaier bei den Schiffen, deiner entbehrend, in die größte Bedrängnis geraten“ (73 ff.), damit knüpft ſie an den 1. Geſang an, wo Achilleus die liebe Mutter gebeten hatte (351) zu erwirken, daß die Achaier um des Meeres Geſtade unter Gemetzel zuſammengedrängt würden, um den wahren Wert des Oberkönigs zu erkennen (409 ff.): den Inhalt eines an Zeus von Achilleus gerichteten Gebetes kennt nur der Nachdichter des 16. Geſanges in ſeinen aus ſpäterer Stelle entlehnten Verſen (16, 236 ff., S. 291).

Die weich berührende Stimme des Mutterherzens gibt dem Sohne die Sprache wieder und die Kraft zu ſagen, was er leidet. Das ſich nun entwickelnde Geſpräch zwiſchen Mutter und Sohn iſt unergründlich an Tiefe und Schönheit der

Empfindung. „Meine Mutter," das ist des Gewaltigen erstes Wort, und in die Klage um den Hingang seines Freundes mischt sich bei ihm die tieftrauernde Wehmut über das Geschick der Mutter, die statt der reinen Seligkeit des Götterlebens durch die Verbindung mit dem Sterblichen unsagbares Leiden zu tragen hat. Die Läuterung der Empfindungen hat auch ihm das Unglück gebracht; das lehrt seine erste Rede, die er, wieder ins Leben zurückgekehrt, hält: wie ist da geschwunden die Sorge für sein eigenes Ich! Was er sich erfleht hatte, es war ihm zum Unheile geworden: fortan hat in ihm nur noch Wert das Leben im Freunde neben der zärtlichen Liebe für die Mutter. Ja, auch das Weh über die kurze Lebensspanne, die das Geschick ihm bewilligt hat, ist getilgt und die Klage darüber verstummt; nur blutige Rache füllt zunächst seine verlangende Seele. Wie Thetis im mütterlichen Gefühle auf das eben Vernommene in verhaltenem Schmerze die leise Mahnung entgegensetzt: „Sogleich ist dir dann ja nach Hektor das Geschick bereitet" (95), da macht sich die Wehmut über sein bisheriges Leben und über die Nichtigkeit des ihm noch bevorstehenden Luft: „Möchte ich sogleich sterben, da ich ja nicht konnte dem Freunde die Todesgefahr abwehren" (98 f.). Was frommt ihm das Leben ohne seinen Freund? Seine Seele belastet jetzt die bittere Erwägung, wie er nutzlos gelebt habe, wie der Freund und so viele Gefährten von Hektors Hand gefallen sind: nun erfüllt sich in schrecklicher Wahrheit das Wort des bittenden Freundes (16, 31 ff.): „Welcher andere wird von dir noch Nutzen haben, wenn du nicht den Achaiern das Verderben abwehrst?" So verwünscht er den Streit und den Zorn, der in des Menschen Herz eingeht, so süß wie träufelnder Honig, dann der Menschen Brust ausfüllt und drinnen wächst wie der qualmende Rauch: „So hat auch mich in Zorn gebracht der Herrscher der Männer Agamemnon" (111). Wie er diesen Namen nennt, da will es noch einmal in ihm auflodern in Erinnerung des empfangenen Leids und die Wahrheit von der Süßigkeit des Zornes sich geltend machen, aber machtvoll bezwingt er das wogende, wallende Herz: „Doch das lassen wir jetzt geschehen sein, so

groß auch das Weh ist, das liebe Herz in der Brust unter der Notwendigkeit der Schickung bändigend" (112 f.)! Wie wehmütig und tieftraurig ist hier das „doch das lassen wir jetzt geschehen sein" gesprochen! Wie ganz anders im 16. Gesange (60), wo der Unmut und die sichere Hoffnung auf Genugtuung noch seine Seele schwellten, und wieder andere Stimmung läßt ihn dem Agamemnon gegenüber mit denselben Worten abbrechen im 19. Gesange (65 f.). Sein Leben hat nur noch Wert, wenn er den Mörder des „geliebten Hauptes" (114) bestrafen kann; dann will er ruhig das Verhängnis auf sich nehmen, wann Zeus es erfüllen will und die anderen unsterblichen Götter (115 f.). So hat er mit dem Leben abgeschlossen und mit ruhiger Fassung in Zeus' Willen ergeben, sieht er dem Tode entgegen.

Aber auch die Mutter, die kaum gewagt hatte, die Stimme des Mutterherzens laut werden zu lassen (95 f.), ist gegenüber dem Schmerze des Sohnes die wahre Göttin und echte Heldenmutter; für den um der Ehre willen in den Tod eilenden Sohn nimmt sie jetzt selbst die Ausrüstung in die Hand, da auch sie die sittliche Forderung der Pflicht anerkennt, für den bedrängten Freund selbst das Leben zu lassen.

So ist in diesem merkwürdigen Gespräche zwischen Mutter und Kind alle Selbstliebe geschwunden, die Beziehung auf das Allgemeine mit Sicherheit gewonnen: jetzt kann das Geschick unaufhaltsam seinen ernsten Gang nehmen.

Von der verzichtleistenden Mutterliebe gestärkt und erhoben, macht sich Achilleus sofort daran, aus seiner Lage heraus den Freund aus den Händen der Feinde zu befreien. Diese Szene (203—238) ist ein Höhepunkt homerischer Darstellungskraft! Da steht der jugendliche Held, waffenlos, in seiner bloßen Erscheinung, durch seine Stimme furchtbar, umlodert von der — Zornesflamme seiner für den Freund erglühenden Leidenschaft, — so würde der heutige Dichter sagen: wie anders, wie feierlich weiß der alte Dichter von seinem persönlichen, für den Menschen so zutätig wirkenden Götterglauben aus zu gestalten: Athene umkränzt des Achilleus Haupt mit einem goldenen Gewölk, aus welchem eine leuchtende

Flamme emporlodert! Weithin iſt der Glanz ſichtbar von dieſer göttlich entfachten Flamme, wie der nächtliche Feuerſchein von Notſignalen einer bedrängten Stadt weithin dringt, um Hilfe herbeizuziehen. So furchtbar zu ſchauen er iſt, ſo furchtbar ertönt ſeine Zornesſtimme, welche Athene noch verſtärkt, weithin in die Schlachtebene hinein Entſetzen erzeugend, alles durchdringend wie der eherne Schall der Trompete. Fein empfunden und der Natur wahr abgelauſcht iſt es, daß das Wunder zuerſt die Tiere merken, die „ſchönhaarigen Roſſe", welche geängſtigt mit ihren Wagen umwenden (223 f.). Von den Tieren pflanzt ſich der dämoniſche Schrecken auf die Wagenlenker fort, im Anblicke des lodernden Feuers unter der Einwirkung der furchtbar ertönenden Stimme. Dreimal erſcholl der Zornesruf des Achilleus, und wie von überirdiſcher Macht erfaßt, fuhren dreimal die Troer zuſammen, zu ungeordnetem Knäuel ſich ballend, daß in dem verwirrenden Schrecken viele „um die eigenen Wagen und Speere den Tod fanden" (231). So wurde des Patroklos Leiche aus der Bedrängnis errettet und ins Lager gebracht. Dieſe furchtbare Szene hat Thukydides (7, 84, 3) im Gedächtnis gehabt, als er das grauenvolle Gedränge des unter Nikias flüchtenden atheniſchen Heeres im Aſinaros ſchilderte: den poetiſchen Ausdruck „um die eigenen Wagen und Speere fanden ſie den Tod" hat er aus Homer entnommen.

Achilleus hat ſeinen Freund wieder, aber wie ganz anders empfängt er den, den er vor wenigen Stunden mit ſo reicher Hoffnung für ihn und für ſich entſandt hatte! Nun ſteht er tränenvergießend ſtumm an der Bahre des teuerſten Freundes, der ihm wie ſein eigenes Haupt wert (83) war!

Hier, wo der Held ſelbſt verſtummt vor der Bahre des Freundes, ſcheidet auch der Dichter von ihm, um den Hörer in die durch das drohende Wiedererſcheinen des Achilleus erregte Verſammlung der Troer zu führen. Welchen Eindruck die gewaltige Perſönlichkeit des Achilleus zurückgelaſſen hatte, lehrt die Rede des Pulydamas, der hier, wo er zum erſtenmal bedeutſam hervortritt, durch eine nähere Charakteriſtik vom Dichter eingeführt wird (S. 260). Er vertritt die kluge,

verſtändige Erwägung, welche zum Rückzuge in die Stadt und zur Beſchränkung auf die Verteidigung hindrängt: was dieſer Pulydamas ſpricht und rät, iſt klar und geſund und atmet einen anderen Geiſt als die verworrenen und faden Pulydamas-Reden im 12. und 13. Geſange. Sein Urteil über Achilleus iſt die beſte Genugtuung, welche dieſer erhalten kann, und dazu noch vom Feinde. Aus Mißverſtändnis und in vollem Widerſpruche mit den Worten des Dichters iſt aus dieſer Stelle von dem Nachdichter ein feindliches Verhältnis zwiſchen Hektor und Pulydamas konſtruiert worden, und ſo ſind die plumpen Hektor-Pulydamas-Szenen im 12. und 13. Geſange entſtanden.

Aber die kluge Erwägung unterliegt der Verblendung. Die ſchon im 16. Geſange unter der Größe des Erfolges beginnende Verblendung erreicht jetzt, wo der Sieg auf die Schneide des Meſſers geſtellt iſt, ihren Höhepunkt: nach dem glänzenden Siegeslaufe der beiden letzten Tage erſcheint ein Zurückweichen des Helden unwürdig; die Erregung ſeiner Seele verrät die Heftigkeit ſeiner Rede (295 f.): wie herriſch iſt hier alles ausgedrückt! Höchſt wirkungsvoll geſtaltet er ſeine Erwiderung, indem er denſelben Worten des Pulydamas (277 = 303) einen anderen Schluß folgen läßt, um ſo draſtiſcher den Unterſchied ſeines eigenen Standpunktes von dem des Pulydamas herauszuheben. Von bitterem Unmute und herber Ironie iſt ſeine Rede durchzogen (vgl. 300—303), mit der er des Pulydamas Rat, den ſchon einmal die eigene Frau ihm nahegelegt hatte (6, 433 f.), ſchroff zurückweiſt, um, berauſcht von der Macht des Erfolges, ſein eigenes Geſchick zu beſchleunigen. In der ernſten Stunde des folgenden Tages, da ihm ein Zurückweichen vor Achilleus nicht mehr möglich erſcheint, kommt ihm auf die Lippen der Name des Pulydamas und damit die Erkenntnis, wie ſehr er über ſein Volk und ſich ſelber das Verderben heraufbeſchworen habe (22, 99 ff.)!

Wieder ein ergreifendes Bild erwartet uns (316 ff.). Im Zelte des Achilleus ruht auf der Bahre der Freund; die ſonſt unnahbaren Hände ſind jetzt um den geliebten Freund in Liebe gebreitet: das Gleichnis von der Löwin, der die

Jungen geraubt sind, veranschaulicht hier die Stimmung. Wir vernehmen seine ersten Worte, deren er fähig wird, mit denen er sich angesichts des geliebten Toten über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, die Nichtigkeit des menschlichen Denkens ausspricht, da Zeus doch alles anders lenkt! Seine Gedanken, die sich hier mit der nächsten Zukunft beschäftigen, kündigen die folgenden Gesänge des Gedichtes an.

Während der Sohn um den Freund klagt und leidet, ist inzwischen auch die Mutter tätig: nach den vorangegangenen erschütternden Szenen (1—353) sollen wir eine Weile ausruhen und uns sammeln für neue, noch gewaltigere und leidenschaftlichere Ereignisse. Der Dichter führt uns aus dem Erdenweh hin auf die lichten Höhen des Olympos, in des Hephaistos Palast und Werkstätte. Mit treffenden realistischen Zügen wird uns der Meister veranschaulicht. Seine göttliche Kunst offenbaren seine Wunderwerke um ihn her, die sich selbst bewegenden Dreifüße (373 ff.) und die goldnen göttlicher Arbeiten kundigen Jungfrauen (417 ff.). Die menschliche Tätigkeit, die Arbeit, welche der Gott ausübt, das Gerät, mit dem er hantiert, Amboß, Blasebalg, Hammer, Feuerzange, bringt uns den Gott menschlich nahe, er bewegt sich wie ein Arbeiter hier unten auf der Erde; so macht er, wenn ein Besuch erscheint, erst Toilette und reinigt sich mit einem Schwamm vom Russe, während die anderen seligen Götter alle Tage in ewiger Schönheit leuchten. Aus guter Beobachtung stammt auch, daß der mit schweren Arbeiten beschäftigte, viel sitzende Künstler nicht kräftig entwickelte Beine hat, ja er — hinkt, was sein Erscheinen und Bewegen unter den Göttern humoristisch macht. (S. 144 f.) Aber seine Hände sind gleichmäßig ausgebildet; hier erweist er sich als den göttlichen Künstler, der die Rechte wie die Linke gebrauchen kann und so ein „mit beiden Händen gleich Geschickter" ist (393). Auch seine peinliche Ordnungsliebe, mit der er das gebrauchte Handwerkszeug jedesmal an Ort und Stelle zurücklegt (412 ff.), bringt ihn uns menschlich näher, vor allem aber sein freundliches, hilfbereites Wesen.

Gehoben wird er in eine höhere Sphäre durch die Göttin Charis, die sein Haus verschönt. Wie liebenswürdige, gütige Wirte sind dies göttliche Paar, wie lauschen wir ihren liebevollen Worten, mit denen sie die bekümmerte göttliche Mutter empfangen und ehren, wie wohl fühlt diese sich in ihrem friedfertigen Kreise, daß sie ihr Herz von dem ihr beschiedenen schweren Geschick durch Aussprache zu entlasten vermag (429 ff.), wovon sie zart genug nie zu ihrem Sohne sprach! Wie einfach und tief empfunden sind auch die Worte, mit denen Hephaistos neben der eigenen Bereitwilligkeit, der Göttin zu dienen, in zarter Form auf die ewige und unabänderliche Moira hinweist (464 ff.)! Daß „der himmlische Schmied der Homerischen Gedichte, Hephaistos, ursprünglich ein kümmerlicher Zwerg gewesen ist", wer kann daran glauben, auch wenn dies der beredtste Mund versichert? Jedenfalls hat jener „Urkeim" mit dieser dichterischen Gestaltung nichts mehr gemein.

Mit seiner kunstvollen Arbeit führt uns der freundliche Gott in eine schöne Welt, auch für die homerische Welt ein von der Phantasie geschaffenes Idealbild. Neben der Herrlichkeit des Inhaltes labt uns der süße Wohllaut der Sprache, des Verses: hier atmet man seliges Leben. Der Dichter stellt in zwei Städten den Frieden und den Krieg dar, jenen versinnbildlicht er durch die beiden Säulen der menschlichen Ordnung, die Ehe und die Rechtsprechung, diesen durch den Ausfall der Belagerten auf die Belagerer; sodann schildert er die Tätigkeit des Landmannes, des Vertreters natürlicher Kultur, die Feldbestellung, den Jahreszeiten entsprechend, in drei, die Viehzucht in zwei Bildern.

Wie der Dichter statt Beschreibung des im Raume nebeneinander Befindlichen aufeinander folgende Handlung bietet, das ist seit Lessings grundlegenden Untersuchungen bekannt. Aber es ist gewiß nicht richtig, „daß es neueren Künstlern nicht schwer gefallen ist, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung danach zu machen" (Laokoon 18). Es sind nicht bloß neun Bilder, welche der göttliche Künstler entwirft, jedes einzelne Bild besteht wieder aus einer Fülle von zeitlich sich entwickelnden poetischen Bildern, die jeder

Darſtellung durch die bildende Kunſt ſpottet; daß der Dichter auch nur annähernd Ähnliches geſehen haben kann, iſt wohl ausgeſchloſſen; ſo iſt es auch unnütze Mühe, die Möglichkeit der Ausführung der einzelnen Gemälde nachweiſen zu wollen, jedenfalls iſt es kein Wiſſensgebiet für die Schule, das ſich zum Abfragen eignet. Die homeriſche Schildbeſchreibung iſt ein dichteriſches Gemälde, von göttlicher Phantaſie geſchaffen, mit welcher der Dichter der bildenden Kunſt die Wege im voraus weiſt, indem er ihr die Objekte der Darſtellung zeigt, die ſinnliche Welt und den Menſchen, zugleich auch die Art der Darſtellung, welche in Anlehnung an die Natur eine neue, künſtleriſch verklärte Welt ſchafft. Da hier ein Gott das Werk zu fertigen hat, ein Gott nur Göttliches vollbringt, wie Achilleus ſelbſt das ſo ſchön ausdrückt (19, 21 f.), entwirft der freundliche Gott ein Bild der Welt mit den Beſtrebungen der Menſchen.

Schon der Eingang, wo Himmel und Erde und Meer und Sonne und Mond und Sterne gebildet werden, gleicht der Ouvertüre zu einem bedeutſamen Muſikſtücke, das in großen Zügen die thematiſchen Gedanken vereinigt: Sonne, Mond, Sterne uſw. wirklich darſtellen wollen, wäre ein grober Naturalismus, durch den die ganze Poeſie der Bilder zerſtört würde.

So ſehr auch der Dichter durch einzelne Züge fort und fort die ſinnliche Darſtellung der Gegenſtände betont und immer wieder erinnert, daß ein Kunſtwerk gefertigt wird, ſo iſt ihm doch die Hauptſache ſeiner Beſchreibung das Ideelle der Vorgänge im Menſchenleben. Wollte der bildende Künſtler den Andeutungen des Dichters folgend ſein Werk danach entwerfen, ſo würde dieſes nicht durch die Buntheit allein auffallend und abſtoßend wirken, wie z. B. die großen Götter unter den kleinen Menſchen (510) die Harmonie ſtören müßten: der Dichter geſtaltet eben für die nachdenkende Phantaſie, der bildende Künſtler für das ſinnliche Auge. Will der Dichter z. B. die Kehrſeite des Friedens, den Krieg, darſtellen, ſo entwirft er eine lange Reihe von Bildern, durch welche er uns für die Kriegführenden zu intereſſieren

weiß. Er schildert die Not einer belagerten Stadt, den Übermut und die Sorglosigkeit der den Sieg schon erhoffenden Belagerer, den mutigen Entschluß der bedrängten Städter, durch eine kühne Tat sich zu retten, das opferwillige Eintreten der Greise, Frauen und Kinder in der belagerten Stadt, den Überfall der sorglosen Hirten mit ihren Herden, den sich daran knüpfenden allgemeinen Kampf. Eine Fülle von plastischen Bildern tritt uns so inmitten dieser Handlungen entgegen: die Stadt mit den ragenden Türmen und Häusern, die Rat pflegenden Versammlungen, Frauen und Greise auf der Mauer zum Schutze der Stadt, die Tränke an der Wiese für die Herden und mitten im ernsten Kriegsspiel die köstliche friedliche Szene der unter dem Schalle der Flöten die Herden zur Tränke führenden Hirten. Unendlich überragt hier durch seine reicheren Mittel der Dichter den plastischen Künstler, der die Schrecken des Krieges nur durch kämpfende Heere darstellen könnte, ohne daß man daraus die Veranlassung des Kampfes und die treibenden Kräfte zu ahnen imstande wäre. Auch das Gemetzel selbst im einzelnen zu schildern unterläßt der Dichter; dies führt er uns vor in den anderen Teilen des Gedichtes, wo die Helden und die Gründe ihres Streites uns bekannt sind und so uns interessieren: hier läßt er, unterstützt von seinem plastischen, persönlichen Götterglauben, die mächtigen Gewalten des Krieges als Gottheiten auftreten und gibt eine symbolische Darstellung des Kampfes. Darum bricht er auch ab, da hier es sich nicht um die Geschicke einzelner Menschen handelt, sondern der Menschen überhaupt, und nur das Typische zur Darstellung kommen soll.

Die Beschreibung der mannigfaltigen Arten des Ackerbaues und der Viehzucht ist also dem Dichter nicht die Hauptsache, viel höher steht ihm der Mensch selbst in seiner Tätigkeit, und die Schönheit der dort geschilderten Menschen in ihrem herzinnigen Verkehr untereinander vom Herrn zum Diener, in ihrem Frohsinn, ihrer Heiterkeit ist wahrhaft bezaubernd (S. 70 f.), ein ideales Phantasiegebilde, wie es das Leben nicht kennt, auch das homerische nicht: es ist eine

Art Paradies, wie es eben griechische, fest gegründete Kunst zu entwerfen imstande war, nicht des sorglosen Hinlebens, sondern des frohgemuten Arbeitens und Schaffens. Aber auch die ganze Szene in des Hephaistos Palast auf dem Olympos ist ein vollkommenes Idyll, eingelegt in das heroische Gedicht von dem Zorne des Achilleus.

Auch dieser Gesang ist an Reden reich, doch seelenvoller Inhalt und wohllautende, einschmeichelnde Form unterscheidet sie von dem platten und leeren Gerede der Nachdichter. Die Ursprünglichkeit, die Kraft, die Bildlichkeit der Sprache in ihrer Einfachheit und Hoheit ist erquickend: plastische Wendungen wie „der Trauer Gewölk umhüllte ihn“ (22), das Aufsprossen des Sohnes verglichen mit dem schlank aufstrebenden Baumstamme (56 ff.), das Aufflammen des Zornes, durch den schnell und düster aufqualmenden Rauch veranschaulicht (107 ff.), sind ebenso neu wie wahr. Nirgends wiederholt sich der Dichter: still läßt er zuerst der Thetis Schwestern in der Grotte sich einfinden, dann wieder eine nach der anderen aus dem Meere auftauchen und wieder sie zusammen mit eins verschwinden, immer der Situation gemäß. Für Wesen und Form des homerischen Gleichnisses, für den Boden, auf dem es aufkeimt, für die innere Kraft, mit der es sich selbständig entwickelt und seine eigenen Wege unbeirrt geht, sind vorbildlich die Gleichnisse 207 ff., 318 ff.

Der 18. Gesang ist nicht ohne Flecken auf uns gekommen. Zunächst ist die Anspielung auf des Herakles Geschick (117 bis 125) im Zusammenhange ganz fremdartig, wie auch das Geschick des Herakles mit dem des Achilleus gar keine Ähnlichkeit hat (vgl. 120). V. 126 schließt sich viel energischer an 116 an.

Wie Interpolationen entstehen, kann man an einem Beispiele verfolgen. Hatte Antilochos nur gemeldet, daß des Patroklos Waffen in Hektors Besitz sich befinden (20), so wurde dies weiter gebildet in dem Sinne, daß Hektor die Waffen selbst trage (131—133, vgl. 17, 472 f.), und diese Weiterbildung hat den großen Einschub veranlaßt, in dem Hektor auf dem Schlachtfelde die Waffen sich anlegt (17, 184 ff. S. 303.).

Sodann geht die große Partie 148—202 von einer anderen Vorausſetzung aus als die darauf folgende. Iſt hier in Übereinſtimmung mit dem Schluß des 17. Geſanges und dem Anfange des 18. Geſanges (6 f.) der Kampf um die Leiche des Patroklos jenſeits der Mauer auf dem freien Felde gedacht, ſo findet er dort (149 f.) bereits in der Nähe der Schiffe ſtatt. Man gewahrt deutlich den Übergang zu dieſem Einſchube, in dem das 146 f. Erzählte noch einmal im V. 148 wiederholt wird. Aber auch das Stück als ſolches fällt im Gedanken und im Ausdruck gar ſehr ab. Man ſieht nicht ein, wozu die Geheimnistuerei der Here ſein ſoll, zumal nachher Athene erſcheint (203). Die Sendung der Iris iſt eine Herabſetzung des Achilleus ſelbſt, das Geſpräch zwiſchen den beiden iſt überaus leer, die Verſe 199—201, ganz im Stile der Nachdichter, ſind gedankenlos aus 11, 799 ff. = 16, 41 ff. entlehnt. Jemand, der das Eintreten des Achilleus aus eigenſtem Drange nicht verſtand, glaubte dies durch ſeinen Einſchub begründen zu müſſen, der dumm genug iſt. Damit hängen auch die nachträglich eingefügten Verſe 239 f. und 356—368 zuſammen, welche auch fallen müſſen.

Ferner ſind in dem Geſpräch zwiſchen Hephaiſtos und Thetis die Verſe 396—407 und 444—456 ſpäterer Zuſatz. Jene ſcheinen eine im Widerſpruch mit 1, 590 ff. ſtehende Sage zu enthalten; auch iſt es unmöglich, daß Hephaiſtos dies alles ſo weitſchweifig noch aus ſeiner Werkſtatt heraus reden ſoll. Wieder ſchließt ſich 408 ſchön für die Situation an 395 an. Die Verſe 444—456 ſind eine ungeſchickte und auch falſche Darſtellung des vorher Geſchehenen; die Begründung, welche ſie für die Notwendigkeit neuer Waffen bringen ſollen, iſt ausreichend in 461 f. gegeben.

Schließlich iſt auch der „Extratanz“ (590—606) als unecht bezeichnet worden. Fällt bereits der Eingang durch ſeine von dem der anderen Bilder abweichende Faſſung auf, ſo iſt auch der ganze Tanz kein neues Motiv mehr in dieſem Idyll, ſondern eine Wiederholung; einen ſolchen Tanz kennt ſchon die „Weinleſe“ (569—572). Aber ganz unwürdig iſt die Vorſtellung, daß der göttliche Künſtler mit dieſer

Darſtellung einen menſchlichen Bildner, den Daidalos, kopiert habe. Dieſe Partie ſcheint ſpäter noch eine Zudichtung erfahren zu haben, da die Verſe 604—6 aus der Odyſſee 4, 17—19 ungeſchickt in der äußeren Anknüpfung an 603 und im Widerſpruch mit dem vorausgehenden Inhalt herübergenommen ſind.

Der 18. Geſang hat überhaupt viele Verſe mit der Odyſſee gemeinſam. Offenbar iſt 22 ff. (= Od. 24, 315 ff.) urſprünglich (im 17. Geſange iſt 591 ohne Inhalt entlehnt). Desgleichen iſt 72 ff. (= Od. 11, 154 f.) auf dem Boden des 18. Geſanges zuerſt erwachſen, wie auch 463 (= Od. 13, 362; 16, 436; 24, 357; 16, 436 iſt nicht ohne Geſchick verwertet), 292 (= Od. 15, 212, wo der „übergewaltige" Neſtor überhaupt nur mit etwas komiſcher Färbung zu verſtehen iſt) und ebenſo 457 (= Od. 3, 92 und 4, 322). Auch der herzliche Empfang der Thetis im Hauſe des Hephaiſtos hat Form und Inhalt für ähnliche Situationen gegeben (387 f. = Od. 5, 91 und 425 ff. = Od. 5, 88 ff.). Danach iſt die Urſprünglichkeit auch für 346 ff. (= Od. 8, 435 ff.), 349 (= Od. 10, 360) und 389 f. (= Od. 10, 413) dargetan, wenngleich wegen des allgemeineren Inhaltes dieſer Stellen ein innerer Grund ſich nicht angeben läßt.

Neunzehnter Gesang.

„Abschied geb' ich dem Zorn; unabläſſig weiter zu zürnen
Ziemet mir nicht." (67 ff.)
„Jetzo liegeſt du hier, ein Erſchlagener; und es erquickt mir
Weder Getränke noch Speiſe das Herz, von dem reichlichen Vorrat,
Weil du fehlſt." (319 ff.)

Vier Szenen bringt der 19. Geſang, welche alle durch die Macht der Freundſchaft und den ſtürmenden Drang des Achilleus, den Patroklos zu rächen, zuſammengehalten werden: in der Mitte ſteht die große Szene der Volksverſammlung, ein Gegenbild der erſten im 1. Geſange; der Konflikt, welcher dort entbrannt war, findet jetzt ſeine Löſung. Gemütbewegende, tiefrührende Szenen im Zelte des Achilleus umſchließen den großen Vorgang der Entſagung des Zornes; die Rüſtung des Heeres und des Achilleus am Schluß des Geſanges leiten hinüber zu den folgenden drei Geſängen, welche von der furchtbaren Rache des Achilleus handeln. Der Geſang iſt reich an Reden und Geſprächen; ſie nehmen von 424 Verſen 272 ein; auch ſie zeigen, wie der echte Dichter das Leben und Denken ſeiner Geſtalten ſelbſt auf dem eigenen Herzen trägt.

Die Sonne iſt aufgegangen, um an dieſem Tage gewaltige Taten mit ihren Strahlen zu beſcheinen. Sie ſchaut zunächſt auf ein tieftrauriges Bild, auf den über ſeinen Freund zu ergreifender Klage hingeworfenen Achilleus und auf die leidtragenden Freunde um ihn herum. Dazu tritt Thetis mit den Waffen des Hephaiſtos, deren ſchnelle Fertigung ſich durch ihren göttlichen Urheber erklärt: gefliſſentlich hat der Dichter hier alles, was die Zeit

anbetrifft, in das poetiſche Licht gerückt, dabei doch auch den realen Forderungen volles Genüge gewährt.

Die mütterliche Liebe mit ihrer tatkräftigen Überwindung bringt neues Leben nach den Stunden dumpfen Schmerzes: der Thetis kurze Anſprache (8—11) kommt aus der Tiefe des Herzens, iſt milde in der Faſſung, kräftigend in der Wirkung; auch das ſchwerſte Leid ſenden die Götter, darum füge dich, o Menſch, in deren Willen und ſei — tätig!

Der Klang der Waffen mit der mütterlichen Zuſprache erweckt den Helden aus ſeiner Starrheit: den ſo charakteriſtiſchen Umſchwung in ſeiner Stimmung verkündet das zornflammende Auge, aus dem die wilde Kampfesluſt, das Verlangen nach Rache blitzt; dieſes muß der Mutter ruhige Mahnung, zunächſt dem Grolle gegen Agamemnon in öffentlicher Verſammlung zu entſagen, noch für einige Zeit hemmen. Wirkſam, in energiſcher Kürze iſt das Motiv von dem Geſchenke der göttlichen Waffen, deren Schönheit Achilleus preiſt (21 f.), in die Situation hineingearbeitet: wie ſeelenlos und ſtumm ſteht der Held der Aneide Vergils vor ſeinen Waffen da, deren Schildereien er anſtaunt, ohne ſie zu verſtehen! Homeriſcher Geſchloſſenheit, welche Entfeſſelung ſtürmiſcher Gefühle vermeidet, wie zugleich der treibenden Kraft der Handlung entſpricht es, daß ein beſonderer Abſchied von Mutter und Sohn nicht erfolgt, obwohl die echte Dichtung beide nicht mehr zuſammenkommen läßt.

Aus dem Zelte des Achilleus führt uns der Dichter in die Volksverſammlung (4—281). Schon die prachtvolle Schilderung der Neugierde, welche das Bekanntwerden von dem Wiedereintreten des Achilleus erregt, bereitet auf das große Ereignis, die Ausſöhnung der beiden Gegner, vor (42—53). Die hier erwähnte Verwundung des Odyſſeus, des Diomedes und des Agamemnon weiſt auf den 11. Geſang zurück. Nicht ohne Bedeutung iſt es, wenn das Erſcheinen des Agamemnon als zuletzt erfolgend gemeldet wird.

Drei Redner treten in der Verſammlung auf, die beiden Gegner und Odyſſeus, welcher mit Recht hier eine bedeutende Rolle erhält, da er ſchon im 9. Geſange bei der erſten

Ausſöhnung mitgewirkt hatte; Neſtor kann im Hintergrunde bleiben, da der ſich jetzt ergebende Gang der Handlung hier nicht mehr ſeiner Weisheit bedurfte.

Meiſterhaft ſind wieder die Charaktere der drei Helden geprägt: in ſeiner großartigen, dem Adel ſeiner Seele entſprechenden Wahrheitsliebe verdammt Achilleus den verderblichen Streit um des unſeligen Anlaſſes willen (58) und beklagt in Bitterkeit das herbe Geſchick ſo vieler Achaier: mächtig ſtürmen alle Empfindungen der vergangenen Tage in ihm auf, es iſt, als wenn er mit Anſtrengung ſie zurückdämmen muß, indem er zum drittenmal denſelben Gedanken ausſpricht:

„Doch was geſchah, ſei geſchehen. Wir wollen, ſo ſchwer wir betrübt ſind,
Weil es die Pflicht uns gebeut, den Groll im Buſen bezwingen“

(65 f. = 18, 112 ff., vgl. 16, 65, S. 312). So ſich überwindend, erklärt er offen und kurz, daß er dem Zorne entſage, und verlangt die Aufnahme des Kampfes. Die Kraft ſeiner Rede, der Schwung der Seele finden lauteſten Widerhall bei der zujubelnden Menge (74 f.).

Um ſo ſchwereren Stand hat die kleinlicher gerichtete Seele Agamemnons. Aus dem langen, verworrenen Eingange ſeiner Rede erkennt man den verworrenen Zuſtand des Gemüts, in dem ſich bewußte Schuld und Scham, dieſe offen zu geſtehen, miteinander ringen: verlegen anhebend mit der Bitte um Gehör, windet er ſich durch eine lange Gedankenkette hindurch, um ſeinem Standpunkte von vornherein mehr Sicherheit zu geben, bis er dann in die für ihn bezeichnenden Worte ausbricht: „Ihr habt mich oft getadelt, doch trage ich nicht die Schuld, ſondern Zeus und die Moira“ (85 ff.), in reflektierter Form ſpinnt er dieſen Gedanken weiter, um ſein Ich aus dem Spiele zu bringen. Man fühlt es deutlich, wie er am Schluſſe ſeiner Rede ſich glücklich wieder im Geiſte an den Geſchenken aufrichtet, mit denen er alles aufs neue gutzumachen glaubt; aus dieſer Stimmung iſt auch nach dem erſten Angebote (140 f.) der Geſchenke die ſich daran anknüpfende, gleichſam neu anhebende Bereitwilligkeit zu verſtehen, auch

ſofort ganz nach dem Willen des Peliden die Geſchenke zu beſchaffen (S. 89 f.). Die völlige Gleichgültigkeit, mit der Achilleus dieſe Frage behandelt, zeigt den höhergeſinnten Gegner.

Hier tritt Odyſſeus ein, der nach zwei Seiten hin die noch immer offen gelaſſene Entſcheidung über den Beginn des Kampfes und die Zeit für die Überbringung der Geſchenke herbeiführt. Zwei Reden hält er (155—183 und 216—237), die im Gedanken ſich berühren, doch nach Ton und Charakter voneinander abweichen, wie auch des Achilleus beide Antworten ſich gleichen und doch wieder verſchiedenartig ſind. Der durch die Glut der Leidenſchaft in ein noch erhöhteres Stadium verſetzten Heldenkraft, welche alles zu überwinden glaubt, tritt gegenüber der ruhig die Grenzen der Menſchennatur erwägende Verſtand. Dem Drängen des Achilleus zur ſofortigen Aufnahme des Kampfes begegnet Odyſſeus mit dem Hinweiſe, daß die Krieger für den bevorſtehenden Kampf der Stärkung bedürfen.

Wie nun Achilleus, durch Odyſſeus und Agamemnon in ſeiner Kampfesluſt gehemmt, aufs neue ſeinen Wunſch geltend macht, ſofort mit dem ganzen Heere in den Kampf zu rücken, um Rache für die Gemordeten zu nehmen, wie er, ſo wieder an ſeinen Freund erinnert, in der Tiefe des Schmerzes eine Nahrung zu ſich zu nehmen, ablehnt (200—214), da weiß auch Odyſſeus unter dem Eindrucke dieſer mächtigen Rede dem ſchon einmal behandelten Gedanken eine neue Beleuchtung durch tiefere Begründung zu geben: kann ohne Speiſe und Trank der menſchliche Körper nicht ſein, ſo fördert man auch nichts in ſeiner Trauer durch die Enthaltung von der Nahrung, zumal in dem zahlloſe Opfer fordernden Kriege!

Die beiden Reden des Odyſſeus ſind ſchon getränkt von jenem Geiſte, mit denen das Hellenentum der Menſchheit eine höhere Kultur brachte, das, jedem Überſchwange abhold, Maßhalten als vornehmſtes Gebot ſeiner Ethik forderte.

Echt königlich legt Achilleus ſchließlich den Streit bei: Agamemnons ausweichender Entſchuldigung, mit der in bezeichnender Weiſe alle Schuld Zeus zugewieſen wurde, ſetzt er

in tieferer Religiosität einen allgemeinen Gedanken gegenüber, die Macht des Zeus, welche alle Sterblichen bindet: so deckt er seinerseits großmütig die Schuld Agamemnons mit zu.

Die Darstellung der Volksversammlung ist durch einen Nachdichter stark überarbeitet worden. Zunächst hat die erste Rede Agamemnons durch die lange Ausführung von der Ate des Zeus (95—136) einen Einschub erhalten. Es ist nicht psychologisch richtig, daß Agamemnon die im Olympos geführten Götterreden wörtlich mitteilt; das vermag allein nur der Dichter, der alles weiß, was im Himmel und auf Erden geschieht. Der Vers 120 verrät in seiner Kürze eine ungewöhnliche Nachlässigkeit in der Erzählung; der Gedanke „Here verließ Argos und begab sich nicht nach dem Olympos, um zu melden" ist vom Leser zuzudenken. Das „so sprach er" (V. 130) nach einer indirekten Rede verstößt gegen die homerische Technik (S. 135). Das ganze Stück zeigt nach Form und Gedanken einen fremden Stil, eine andere Welt. Übrigens hat diese Geschichte von der Ate des Zeus in ihrem Charakter nichts zu tun mit der Ate, welcher Agamemnon anheimgefallen ist (S. 89).

Sodann sind die Verse 175—177 in der ersten Rede des Odysseus unecht. Der hier angeregte Gedanke, Agamemnon solle vor der Versammlung schwören, daß er mit der Briseïs keinen Umgang gepflogen habe, gehört in diesen Zusammenhang nicht hinein, er verrät einen späteren Dichter, der so pikante Dinge liebte. Diesem schien die bereits 9, 274 gegebene Versicherung nicht zu genügen, er drang auf die wirkliche Ausführung und scheute vor der groben Szene nicht zurück; der Einschub verrät sich auch durch die sinnlose Herübernahme der Verse 176 f. aus dem 9. Gesange (275 f.); ist es dort klar, daß von der Briseïs die Rede ist, so kommt hier das Pronomen „diese" (176) ganz überraschend, und unverständlich ist die Beziehung.

Mit diesem Einschube (175—177) hängen auch die Verse 187—191, 196 f., 249—268 zusammen, worin die Ausführung jener von Odysseus dort erhobenen Forderung mitgeteilt wird. Der Eingang des Verses 268 ist aus 3, 378,

einer ſpäteren Dichtung, entlehnt. Dort ſchleudert Menelaos ſchwingend einen Helm; daß Talthybios hier dasſelbe mit einem Eber tut, iſt wohl eine geſchmackloſe Übertreibung. Unpaſſend an der Stelle und unwürdig ihres Sprechers ſind auch die Verſe 151—53.

Während die Achaier das Mahl einnehmen, um ſich für die bevorſtehende Schlacht zu ſtärken, ertönt in Achilleus' Zelte die Klage um den früh dahingegangenen Helden (282 bis 351). Ergreifender und wahrer konnte die Milde und Herzensgüte des Patroklos nicht geſchildert werden als von den Lippen einer Fremden, einer Gefangenen, der Briſeïs, die in ihm den großmütigen Beſchützer verlor. Schön iſt es auch vom Dichter, daß er die Frau, welche den äußeren Anlaß zu dem unſeligen Zwiſte zwiſchen Achilleus und Agamemnon gab, ſelbſt einmal zu Worte kommen ließ. Der Krieg hatte der Briſeïs den Mann getötet, die Brüder ihr genommen, ihre Stadt zerſtört, und der Urheber dieſes Unglücks war immer der eine Gewaltige, war Achilleus! So hatte auch Andromache durch ihn die Ihrigen verloren. Nun war auch der noch hingegangen, der ihr Unglück mit hoffnungsreichen Verſprechungen mildern wollte! So konnte Briſeïs tiefbewegt an der Leiche ihres Freundes ausrufen: „Ja, ſo reiht ſich für mich ein Unglück ſtets an das andre!" (290). Aber dennoch, trotz aller Herbigkeit des Geſchicks keine rührſelige Zerfloſſenheit, ſondern feſtgehaltene Kraft der Klage. Auch daß der inhaltreiche Gedanke, den Briſeïs wegen ihrer Zukunft ausſpricht, nicht weiter verwertet wird, zeigt das künſtleriſche Maßhalten des Dichters (S. 61).

Die Klage der Briſeïs um Patroklos nimmt Achilleus in anderer Weiſe auf: er denkt mit Schmerz daran, wie der, welcher ihm ſonſt das reichliche Mahl auftrug, bevor es zum mutigen Kampfe ging, jetzt auf die Bahre geſtreckt daliegt: ſo bricht urkräftig die Sehnſucht nach ihm hervor, ſie verwehrt ihm auch, Speiſe und Trank zu ſich zu nehmen (321): aus dieſem Keime erwächſt ſpäter die große Szene, in welcher Patroklos vom Freunde im Traume Abſchied nimmt (23, 59 ff.).

Auch dieſe Partie hat Erweiterungen erfahren. Zunächſt iſt die Beziehung „um ihn“ in V. 303 auf Achilleus ſehr hart, der vorher gar nicht erwähnt iſt. Auch das Erſcheinen der Fürſten in des Achilleus Zelte iſt auffallend, da dieſe ſich ja mit ihren Mannen zur Schlacht vorbereiten; daß ſie den Achilleus trotz ſeiner entſchiedenen Abwehr (209 ff.) zum Eſſen nochmals auffordern, entbehrt jeder feineren Empfindung. Unverſtändlich iſt es ferner, daß Achilleus einen Teil der Fürſten in recht ſchroffer Weiſe entläßt (309), den anderen zurückhält (310 ff.); dieſe ſcheinen ihn erheitern zu wollen, was ihnen nicht gelingt. Wann die übrigen Fürſten das Zelt verlaſſen haben, wird ſpäter nicht erwähnt. Offenbar hat ein Nachdichter die von Odyſſeus in Ausſicht geſtellte Bewirtung des Achilleus durch Agamemnon (178—80) aus Mißverſtändnis hier ſofort eintreten laſſen, wozu er die allerunpaſſendſte Stunde ſich wählte. Urſprünglich ſchloß ſich 314 an 302 an; in 314 iſt Achilleus ſtatt des jetzt überlieferten zweiten Wortes einzuſetzen und in 338 „Frauen“ ſtatt Greiſe. Daß urſprünglich die Fürſten nicht bei Achilleus waren, geht auch daraus hervor, daß Zeus im Widerſpruche mit dem V. 340 in ſeiner Anrede an die Athene nur des faſtenden Achilleus gedenkt und V. 345 f. ausdrücklich erwähnt, daß die anderen Fürſten zum Mahle gegangen ſeien, Achilleus allein Speiſe und Trank verweigere: danach hat urſprünglich V. 340 gelautet: „Wie er ſo klagen ihn ſah, erbarmte ſich ſeiner Kronion.“ Durch die ſo entſtehende Gleichartigkeit in dem Aufbaue der Szenerie wird die Klage noch ergreifender; in beiden Fällen ſind es die Frauen, welche in die Klage miteinſtimmen, was für ſie und ihre Stellung anſprechender iſt als für die Fürſten, zumal unter denen, welche der Ihrigen in der Heimat gedenken, ſich auch der — einſame Phoinix befinden würde. Daß die Gefangenen (V. 303) für ihre Klage den Patroklos nur zum Vorwande nehmen, bezeugt wieder die Realiſtik Homeriſcher Poeſie.

Schließlich iſt noch 326—337 ein Einſchub; er macht ſich ſchon von vornherein durch die Ungeſchicktheit, mit der er angefügt wird, als ſolcher bemerkbar. Die Hauptſache

jedoch ist die Erwähnung des Neoptolemos. Daß Achilleus einen Sohn hat, davon weiß die Ilias nichts; diese Vorstellung steht jedenfalls mit dem Achilleus der Dichtung in vollstem Widerspruche, der in seinem Denken und Handeln nur als auf sich allein gestellt verstanden werden kann; ihn knüpft noch kein Band an die Forderungen des Lebens, ihn bestimmt nur die Liebe zur Mutter und der ideale Zug zum Freunde (S. 81 ff.).

Die Schilderung der sich nunmehr zur Schlacht rüstenden Massen wird durch Gleichnisse veranschaulicht, wie die Schneeflocken (357 ff.), so zahlreich strömen heran die Achaier, unter dem glänzenden Widerschein ihrer Waffen lachte weithin die Erde. Länger hält sich hier der Dichter wie natürlich bei der Rüstung des Achilleus auf, seine ganz neu angeregte Phantasie zeigt sich in den ganz neuen, individuellen Zügen, mit denen er die sonst so typische Waffenanlegung ausstattet und zu ihrem Preise sich sogar der Gleichnisse bedient. Gewiß kein geringes Lob für den göttlichen Meister Hephaistos ist es auch, daß er, ohne Maß genommen zu haben, die Waffenstücke so passend gemacht hat: der Held fühlt in der Rüstung sich frei und leicht, als höben ihn Flügel empor.

Was nach 398 bis zum Schlusse folgt, das Gespräch des Achilleus mit seinen Rossen, ist, wenn auch geistreich und poetisch empfunden, doch eine spätere Zufügung, zu der die Szene im 17. Gesange 426 ff. angeregt hat (vgl. 406 = 17, 440). Hier ist die Vorstellung, daß Achilleus mit Automedon zusammen auf dem Wagen stehend in den Kampf fährt: „Sprach's und jauchzend voran trieb an er die hurtigen Renner" (424); diese steht mit den folgenden Gesängen in vollem Widerspruche, in denen Achilleus allein zu Fuß dahinstürmt. Auch kann Achilleus nicht der Lenker sein, diese Aufgabe fällt vielmehr dem Automedon zu; die Auffassung, daß Achilleus selbst auf den Wagen getreten sei, welche der Nachdichter gehabt hat, ist irrtümlich, V. 397 f. gibt dafür keinen Anhalt.

Aber auch der Inhalt ist anstößig: der Achilleus, welcher an diesem Tage, um Rache zu nehmen, in den Kampf zieht,

kann nicht von der Empfindung angekränkelt sein, er könnte nicht mehr lebend heimkehren; darum ist die an sein Gespann gerichtete Mahnung (400 ff.) ungehörig und sentimental: damit fällt das ganze eingelegte Stück.

Der Odyssee bot dieser Gesang keine Gelegenheit zur Anlehnung. Der eigenartige Inhalt forderte auch innerhalb der Ilias eine besondere Sprache.

Zwanzigſter Geſang.

(Größtenteils ſpätere Einlage.)

„Grimmig geſinnt, nicht herzensmild, noch ſanften Gemütes
War nun der Held." (467 f.)

Der 20. Geſang iſt größtenteils ſpäte, ſchlechte Dichtung, deren Mitte der Kampf des Aineias mit Achilleus ausfüllt (79—352). Der kraftloſe, redſelige Charakter dieſes Kampfes ſteht vor allem mit der mächtigen Leidenſchaftlichkeit der Handlung, welche dieſer Teil der Ilias erfordert, in grellem Widerſpruche. Muß das Racheverlangen, welches Achilleus nach der vorausgegangenen Darſtellung erfüllt, wie der über die Ebene dahinbrauſende, alles vernichtende Sturmwind unaufhaltſam ſeine Sättigung finden, ſo hat dieſer Achilleus mit dem echten Achilleus keine Faſer gemein und an der heroiſchen, durch den Verluſt des Freundes nur noch geſteigerten Leidenſchaft keinen Anteil: der alles ſeinem gefallenen Freunde erbarmungslos dahinopfernde echte Achilleus fordert hier den erſten Troer, den er trifft, auf, ſich in das Getümmel zurückzuziehen, um dem Tode zu entgehen (196 ff.), erwägt ſogar vorher die Möglichkeit des eigenen Falles (181 f.)! Ja, als Aineias auf ihn ſeine Lanze abſchleudert, ſtreckt dieſer Achilleus den Schild weit von ſich aus *Furcht*, daß die Lanze ihn *leicht* durchdringen könnte, und zieht ſich wegen dieſer Angſt von dem Dichter ſelbſt den Tadel der Torheit zu (261 ff.)! Der Achilleus, der in der echten Dichtung ſeinen Opfern gegenüber zornesglühende, mitleidsloſe Sprache redet, eröffnet hier den Kampf mit einer langatmigen, Bekanntes wiederholenden Rede (178—198).

Sein Gegner Aineias iſt freilich noch erbärmlicher. Deutlich genug ſpricht er dem ihn zum Kampfe mahnenden

Apollon seine Furcht vor Achilleus aus (87 ff.); als gar dessen Lanze, ihn verfehlend, über seinen Rücken in die Erde fährt, da „umnachtet ihn unsagbares Weh, geängstigt, daß ihm so nahe das Geschoß eingeschlagen war" (232 f.)! Danach ist es nur leere Phrase, wenn der Dichter mit entlehnten Versen (285—287 = 5, 302—304, vgl. 8, 321) ihn nach einem gewaltigem Steine greifen läßt, „den zwei Männer, wie sie jetzt sind, nicht tragen könnten, er aber schwang ihn allein" (284 f.). In Wirklichkeit geschieht hier auch nichts als das Schwingen, dem 5, 302 ff. und 8, 321 ff. eine wirkliche Tat folgt: Aineias wird plötzlich von Poseidon, der sein Verderben voraussieht, entführt, während Achilleus von demselben Gotte mit Dunkelheit geschlagen dasteht, bis Aineias geborgen ist. Ein so elender Ausgang des Kampfes erweist das völlige Unvermögen des Dichters; seine einzige Kunst ist es, geschwätzige Reden im Charakter der unechten Gesänge zu halten. In seiner überaus langen Rede (200—258), welcher der echte Achilleus gewiß nicht standgehalten hätte, kann Aineias mit seinem immer neuen Anknüpfen des Fadens kein Ende finden und erzählt auch dem Achilleus Bekanntes: er hat selbst die Empfindung, daß sie wie Kinder, wie auf der Straße keifende Weiber auf dem Kampfplatze sprechen, doch das hemmt nicht den weiteren Erguß seiner Rede, da er ja „an Worten Vorrat hat, um ein hundertrudriges Lastschiff befrachten zu können" (247, S. 129). Hier durch Streichung von Versen bessern zu wollen, ist gewiß nicht angebracht: dem Dichter dieses Zweikampfes ist auch das Schlechteste zuzutrauen. So darf man auch nicht Anstoß nehmen, wenn er des breitesten seine Genealogie zum besten gibt, die er mit entlehnten Versen begründet (213 f.) = 6, 150 f., vgl. auch 159 = 6, 120; 176 f. = 6, 121 f.; 184 f. = 6, 194 f.; 241 = 6, 211. Auch die Aineias-Diomedes-Szene im 5. Gesange ist ausgebeutet (außer 285 ff. = 5, 302 ff., vgl. 208 f. = 5, 247 f.; 291 = 5, 680; 319 = 5, 167; 98 = 5, 603). Ganz auffallend redet Apollon in der Gestalt eines Priamos' Sohnes den Aineias, also seinen Verwandten, mit ‚Heros' an: nur im 10. Gesange V. 416

braucht Dolon diese Anrede auf seinem nächtlichen Streifzuge dem Odysseus gegenüber, den er nicht kennt. Alles ist in dieser Dichtung Phrase und nicht ernsthaft gemeint, im großen wie im kleinen. Kümmerlich zieht sich der Fluß der Erzählung hin und erfährt fort und fort Unterbrechungen. Was Achilleus, den man sich in den Kampf stürmend zu denken hat, während des Gesprächs zwischen Apollon und Aineias (9—111), zwischen Poseidon und Here (291—317) tut, erfährt man nicht. Aineias mit dem Feldsteine und Achilleus mit dem Schwerte im Ansturme aufeinander begriffen, stehen wie verzaubert eine Weile da, bis sich Here und Poseidon über das, was zunächst zu tun ist, geeinigt haben; Achilleus verbleibt auch jetzt noch in der Starre mit dunkel umhüllten Augen, während Poseidon seine wunderlichen Veranstaltungen zur Rettung des Aineias trifft (325 ff.). Die Vorstellung, daß Aineias nach dem Throne des Priamos trachte (179 ff., vgl. auch 13, 459 f.), daß er und sein Geschlecht bestimmt sei, über Troja zu herrschen (304 ff.), gehört einer viel späteren Sage und Dichtung an, welche für Vergils Aneis die Quelle wurde.

Der Dichter dieses Zweikampfes scheint offenbar die Eindichtungen der früheren Gesänge gekannt zu haben; die Verse 196—198 gehören wohl dem 17. Gesange (30—32) ursprünglich an. Ebenso sind 244 f. aus 13, 292 f. herübergenommen, während die Verse 134 f. offenbar im 8. Gesange (210 f.) zum erstenmal gesprochen sind; für diese Stelle sind sie mit absichtlicher Veränderung benutzt: auch der Ausweg zur Beseitigung der hier entstehenden Schwierigkeit, V. 133 für unecht zu erklären, ist nicht betretbar.

Den Anfang dieses Kampfes zu bestimmen ist nicht leicht. Man möchte zunächst geneigt sein, ihn mit V. 156 beginnen zu lassen, wo die Szene anzuheben und sich wirklich zu entwickeln scheint. Doch ist man genötigt, auch noch das Stück von 79 ab, in welchem Apollon den Aineias zum Kampfe treibt, als Einleitung zuzunehmen. Denn das Eingreifen des Poseidon gehört sicherlich noch zur Zweikampfszene, ohne welches diese des Abschlusses entbehrt; Poseidon nimmt selbst auf die vorangegangene Einwirkung Apollons Bezug (295).

An diesem Kampfe sind auch die Götter, wie es die Nachdichter lieben, beteiligt, vor allem Apollon, Here und Poseidon. Ein Ordner, welcher diesen Kampf in die Ilias einfügte, scheint im Anschluß an diese Götterteilnahme den Eingang des Gesanges zur Begründung zugefügt zu haben. Zu diesem Zwecke ließ er Zeus die Götter versammeln und ihnen freie Bewegung in dem alsbald beginnenden Kampfe gestatten. Somit war das im 8. Gesange von einem Nachdichter eingefügte Verbot der Teilnahme wieder aufgehoben: durch das nunmehr erfolgende Eingreifen aller Götter in den Kampf sollte nach der raffinierten Vorstellung des Ordners etwas ganz Besonderes geboten werden. Die Ausführung ist ihm aber völlig mißlungen, sie ist durchweg unklar und voll von Widersprüchen.

Die Götterversammlung, welche auf Zeus' Befehl Themis einberuft (3; vgl. Odyss. 2, 69), findet mit großem äußeren Apparat statt, indem selbst die Flußgötter und die Quell-, Hain- und Feldnymphen einberufen werden, und doch ist sie für die Folge ohne jede Bedeutung. Die Götter treten mit Beinamen auf, welche die Homerischen Gedichte noch nicht kennen, so Apollon (39), Hermes (72); ein anderer Beiname dieses Gottes (34) findet sich nur noch in einem sehr späten Einschub der Odyssee (8, 322). Die bekannten Requisiten des Nachdichters, Donnern und Blitzen des Zeus (56 f.) und die gewaltige Erschütterung der Erde in ihren Grundfesten durch Poseidon (57 ff.), so daß in der Unterwelt der Herrscher über die Toten Aidoneus (66 f.; vgl. 15, 188) in Sorge um sein Reich entsetzt vom Throne aufspringt (61 ff.), bilden eine geradezu lächerliche Ouverture zu dem alsbald folgenden jammervollen Zweikampfe zwischen Achilleus und Aineias. Später wird auch noch die Heraklessage (145 ff.) und der wegen seiner Schönheit zu den Göttern entführte Ganymed erwähnt (232 f.).

Sofort nach Zeus' Ankündigung rücken die Götter, in zwei Gruppen geteilt, zum Kampfe vor (32 ff.) und treten sogar (67 ff.) einander feindlich gegenüber. Offenbar hat der Ordner mit diesen Versen den im 21. Gesange wirklich erfolgenden Götterkampf schon hier zur festeren Verknüpfung

vorbereiten wollen, obwohl die Szenerie inbetreff der Aufstellung der Götter hier und dort nicht im Einklange steht.

Auch die beiden auf den Zweikampf folgenden Szenen (353—380 und 418—454), in welchen Hektor eine Rolle spielt, gehören einem Nachdichter an, welcher in grobem Mißverständnis der ursprünglichen Dichtung schon jetzt um des Effektes willen Hektor dem Achilleus entgegenstellte. Wie der Ausgang dieses Versuches kläglich ist, so ist auch die ganze Darstellung vom Auftreten der beiden Helden unnatürlich, gespreizt und von Großsprecherei triefend. Achilleus, welcher die Gewißheit in sich tragen muß, an diesem Tage den Hektor noch zu erlegen, kann unmöglich dem ihm entzogenen Feinde nachrufen: „Wahrlich, dich werde ich noch abtun, auch in späterer Zeit dir begegnend“ (451 ff.). Die Verse 449—53 sind aus einem eingeschobenen Stücke des 11. Gesanges (362—66) entlehnt.

„Nicht herzensmild, nicht freundlichen Gemütes war jetzo der Held, nein, grimmig gesinnt“ (467 f.), so muß in diesem Kampfe der allein seiner Rache lebende Achilleus sein; das lassen auch die echten Partien dieses Gesanges noch erkennen. Gleich beim Beginn (381 ff.) weht uns der Sturm seiner Leidenschaft entgegen, wenn wir nach der vorangegangenen mattherzigen Dichtung lesen: „Und er selbst sprang hinein in die Haufen der Troer, mit Kraft im Herzen gerüstet, mit schrecklichem Kampfgeschrei“, und nun wütet er dahin über das Blachfeld wie der Orkan, der erbarmungslos alles vor sich her zerstört. Alle Mannen der Achaier, ja alle Führer sind wie fortgeweht, wie die Sterne erbleichen, wenn das majestätische Gestirn der Sonne aufgeht; er allein vollbringt die entsetzlichsten Werke der Zerstörung: so konnte er wohl mit seinem zornlodernden Kampfesmut auf die sofortige Eröffnung der Schlacht dringen, da von ihm allein fortan nur noch die Rede ist.

Eine andere Technik entfaltet hier auch der Dichter wie in der Schilderung der vorangegangenen Schlachttage. Die dort so vielfach eingestreuten Mitteilungen über das Persönliche der Krieger ließen uns das Entsetzen des Krieges noch mild erscheinen. Hier herrscht im Eingange blutiges Gemetzel vor:

von einem zum anderen ſchreitet der Held wie ein verderblicher Dämon, und die Troer ſinken dahin, wie der Sturm die Baumrieſen fällt. Dieſe Furchtbarkeit ſoll zunächſt die allgemeine Stimmung geben, bis ſich dann wieder einzelne Szenen menſchlichen Inhaltes wirkungsvoll abheben, um uns für die letzte Entſcheidung, den Kampf mit Hektor, vorzubereiten. Treffender konnte der Dichter den mit elementarer Macht dahinraſenden Achilleus nicht ſchildern als durch den Vergleich mit dem Feuer, mit welchem er dieſen Akt des Kampfes abſchließt: „Wie das gewaltig lodernde Feuer die tiefen Schluchten im ausgedörrten Gebirge hinaufraſt, weithin ſteht in Flammen das Gehölz, denn wirbelnd trägt die Feuerslohe der Sturm überall hin: ſo ſtürmte er, dem Dämon vergleichbar, mit der Lanze über Gemordete hinweg: von Blut ſtrömte die dunkle Erde.“ Hier (V. 494) endet dieſer Abſchnitt. Denn das darauf-folgende an ſich mächtige Bild gehört nicht hierher, da es von der Vorſtellung des zu Wagen über die Ebene dahin-jagenden Achilleus ausgeht und ſo an den ſpäteren Einſchub am Schluß des 19. Geſanges anknüpft (S. 330) f.

Auch in dieſe gewaltige Schlachtſchilderung ſcheinen einzelne ſchwächere Stücke eingedrungen zu ſein, ſo die Verſe 407–418, die von dem Untergange des jüngſten Priamiden in recht kleinlicher Weiſe berichten, woran ſich der Einſchub von dem Eintreten Hektors anſchließt 419–453, ferner das unpaſſende Gleichnis 403—6, vielleicht auch 388 (zweite Hälfte) bis 393 (erſte Hälfte): was Achilleus hier ſpricht (389—92), iſt recht pathetiſch und oberflächlich.

Nur wenige Verſe ſind nötig, um dieſe echten Teile des 20. Geſanges mit dem 19. zu verbinden. Nach den Verſen 1—3 dürften dieſe zwei Verſe den Übergang vermitteln: „Nicht mehr lange getrennt dort ſtanden ſie; Hektorn entgegen trieb es zuerſt den Achilleus dahin zum furchtbaren Kampfe“ (vgl. 21, 399 und 20, 75 f.), darauf folgen 381—387, 393 Schluß bis 402, 455 (mit einer kleinen Änderung am Anfange) bis 495. Hier vollzieht ſich alles in gewaltiger Darſtellung und origineller Sprache.

Einundzwanzigſter Geſang.

„Jetzt entrinnt dem Tode nicht einer mehr, welchen ein Dämon
Hier vor Ilios' Mauern in meine Hand mir gegeben,
Aller Troer geſamt und am wenigſten Priamos' Söhne.
Stirb denn Lieber, auch du! Warum wehklageſt du alſo?
Starb doch auch Patroklos, ein Mann weit höheren Wertes!“ (103 ff.)

Die große Szene, mit welcher der 20. Geſang ſchließt, bietet den Eingang für das gewaltige Thema „der Rache heiſchende Achilleus“. Der Dichter läßt den Helden ſich nicht ſofort auf ſein heißerſehntes Ziel ſtürzen und ſo alsbald ſeine Leidenſchaft kühlen, er ſteigert ſie vorher noch mehr, damit der von Mord zu Mord eilende Achilleus zuletzt wie der rächende Dämon vor Hektor hintreten kann: dazu dient der titaniſch-grandioſe Kampf am und im Skamandros, wohin ſich ein Teil der von Achilleus wie das Wild gehetzten Troer, um zu entrinnen, in der Angſt gewendet hat, während inzwiſchen die anderen dadurch Luft bekommen, auf der Ebene dahin zur Stadt ſich zu retten. Die eigenartigen Gleichniſſe, mit denen der 21. Geſang anhebt, geben einen Einblick in die Kunſt des Dichters in ihrer richtigen Verwendung: nicht den Fortgang, die Folge der Handlung zu malen ſind ſie da, ſondern um die richtige Stimmung für das augenblicklich Zuſtändliche, Bildartige zu vermitteln (12—14; 22—24). So drängen ſich die Troer Rettung ſuchend nach den Fluten des Skamandros, wie die Heuſchreckenſchwärme aus Furcht vor dem Feuer in der Not ſich zum Waſſer hinabſenken (12 ff.), während Achilleus, in den Wogen ſtehend, nach allen Seiten die angſtvoll und verſchüchtert Flüchtigen mordet, wie der gefräßige Delphin vernichtend unter den Scharen von Fiſchen wütet (22 ff.)!

Für diese Situation empfindet man die Echtheit der machtvollen Verse:

„Mordend hieb er umher, und graufig erhob sich das Achzen,
Wer vom Schwerte getroffen: rot wurde das Wasser vom Blute."
(22 f.)

Von hier wurden diese Verse mit einer kleinen, sich dadurch aber verratenden Änderung für jene gräßliche nächtliche Szene entlehnt, in welcher Diomedes wahrlich nicht wie ein Held die vom Schlafe übermannten Krieger abschlachtet; die Wendung „rot wurde die Erde vom Blute" ist jedoch für die in dunkler Nacht spielende Szene (10, 484) durchaus unpassend.

Zuerst stößt Achilleus auf Lykaon, Priamos' Sohn, der schon einmal sich aus des Achilleus Gefangenschaft hatte retten können, jetzt aber von der „Gottheit" zum zweitenmal in dessen erbarmungslose Hände gegeben wird! Ergreifend ist das Bild, wie er die Waffen fortwirft, unter den dräuend erhobenen und geschwungenen Speer des Achilleus läuft und sich niederbeugt, um die Kniee des Fürchterlichen zu umfangen; dabei hält er angstvoll den neben ihm soeben in die Erde gedrungenen Speer seines Gegners mit der einen Hand und sucht in dieser Lage nach Worten, um Achilleus' Herz zu rühren: wie bewegend ist das eine Wort: „Zu kurzer Lebensdauer gebar mich die Mutter" (84)! Für den Schluß bewahrt er sich noch das kräftigste Motiv zu seiner Rettung: dem Tode so nahe, schwört er in feiger Lebenslust seinen Bruder Hektor und damit seine eigene Verschuldung ab; denn dieser habe dem Achilleus den Freund getötet (94 ff.).

Anfangs war Achilleus mit wildem Humor des Lykaon ansichtig geworden: „So entläßt denn wieder die Gestorbenen der dunkle Hades!" (55 f.). Die flehende Stellung des waffenlosen Lykaon, sein klägliches Bitten um das noch junge Leben blieb nicht ohne Wirkung; mit besonderer Empfindung mag Achilleus vernommen haben: „zu kurzer Lebensdauer gebar mich die Mutter": hatte er doch auch selbst zur eigenen Mutter gefleht: „Mutter, da du mich doch zu kurzer Lebensdauer gebarst" (1, 352 f.)! Aber mit der Erwähnung Hektors,

des Mörders seines Freundes, war wieder sein Zorn wachgerufen, damit war Lykaons Geschick besiegelt.

Das allgemein Menschliche dieser Szene hat Schiller in der Begegnung Montgomerys mit der Jungfrau von Orleans in ergreifender Weise modernem Empfinden nahegebracht: wie dort, so hier ein in hoffnungsreicher Jugend prangender, dem unerbittlichen Gegner reiches Lösegeld bietender Jüngling, wie dort so hier ein der Erfüllung ernster Aufgabe lebender, einer „Götterstimme, sich nicht zur Freude" folgender und auch sein eigenes Geschick erfüllender Gegner.

Achilleus' jubelnde Siegesgewißheit erweckt durch den Hohn gegen den Flußgott Skamandros (130 ff., 124) ihm in diesem einen furchtbaren Gegner, der zunächst noch nicht selbst eingreift, sondern Asteropaios zum Kampfe veranlaßt (145 ff.). Man hat die Asteropaios-Szene für eine spätere, der Lykaon-Szene weit nachstehende Dichtung gehalten, in der wir einen anderen, mehr genealogisierenden und ruhmredigen, nicht mehr racheschnaubenden Achilleus vor uns haben. Das „Genealogisieren", das „Sichselbstberühmen" ist hier jedoch an der Stelle, da es seinen Fall nach sich zieht: durch jenes allein wird das Eingreifen des Skamandros selbst begründet. Die Anklänge an die Lykaon-Szene (der 11. und 12. Tag, V. 45, 81 und 156), die Erwähnung von Fischen (126 und 203) ist entweder zufällig oder ergibt sich aus der Situation unmittelbar: gewiß hat hieran die Schlichtheit der homerischen Menschen nicht Anstoß genommen, eben weil sie es nicht als störend empfunden hat. In allem übrigen gehen Lykaon und Asteropaios ihre eigenen Wege: dort der zarte, weiche, Mitleid heischende Jüngling, hier der seines Wertes, der Abstammung vollbewußte, mutige Held, der ohne Furcht den Achilleus angreift und verwundet. Ja, betroffen ist Achilleus, daß einer der Troer auch jetzt noch sich ihm entgegenzustellen wagt; so entfahren ihm die Worte: „Wer, woher bist du der Männer?" (150), eine Wendung, die hier zuerst entstanden sein wird; die Kürze und Kraft des Ausdruckes entspricht der ersten Überraschung. Der stürmische Asteropaios hat jedoch den Sinn der Frage nicht verstanden,

denn er berichtet seine Genealogie, die später die des Achilleus veranlaßt. Wie der V. 150, so ist auch 151 hier original gewachsen, während er 6, 127 Phrase ist. Überhaupt der kraftvolle Abschluß, die Kürze und Energie des Ausdruckes in Frage und Antwort erweisen die Ursprünglichkeit dieser Szene im Vergleich zu der breiteren Redseligkeit und der schon pointierteren Empfindung in der Glaukos-Diomedes-Szene (151 = 6, 145. S. 207 f.). Originell ist auch die Erfindung im einzelnen. Asteropaios ist an beiden Händen ein gewandter Kämpfer, für einen Menschen eine einzig dastehende Auszeichnung (vgl. S. 316); seine Kraft verkündet der eine Zug, daß die fehlgehende Lanze des Achilleus bis zur Hälfte in das Ufer dringt, und Asteropaios dreimal vergeblich sich bemüht, sie aus der Erde zu ziehen, um sie gegen Achilleus zu brauchen.

Nach Asteropaios' Falle gibt Achilleus der Mißachtung gegen Skamandros noch kräftigeren Ausdruck und treibt ihn dazu (186 ff.), nunmehr selbst in den Kampf mit ihm einzutreten. Der tückische Flußgott versucht es zunächst mit List, um Achilleus in seine Gewalt zu bekommen (214 ff.), dieser, arglos und siegesbewußt zugleich, läßt sich von der verlockenden Stimme betören und auf die Troer sich stürzend, springt er vom Abhange in den Fluß hinab; an V. 227 schließt sich unmittelbar 234 an: was dazwischen steht, 228—33, weist auf späteren redaktionellen Einschub hin. Sicherlich ist ursprünglich Skamandros' Anschlag, an dem Achilleus zu Falle kommt, nach homerischer Art für die Zuhörer zu bestimmtem Ausdruck gebracht gewesen; der Vers 213 hat wohl gelautet: „Tückisch gesinnt sprach so er heraus aus der Tiefe des Strudels" und nach Schluß seiner Ansprache, nach V. 221, seine Stelle gehabt.

Kaum befindet sich Achilleus, dem verderblichen Truge folgend, mitten im Flusse, da beginnt der Gott sein unheimliches Werk: das Wogende, Wirbelnde, Fortspülende, Fortreißende des Elementes ist hier aufs wirkungsvollste zum Ausdruck gebracht. In gewaltigem Schwalle türmt sich riesig die Woge gegen Achilleus an, mit Macht auf seinen

Schild ſtoßend und ihn füllend, daß vom Strudel fortgeriſſen ſeine Füße den Boden verlieren. Noch rettet er ſich, indem er eine mächtige Tamariske erfaßt; losgeriſſen aus dem Erdreiche, ſtürzt ſie über das Flußbett und läßt ihn wie über eine Brücke hinweg vor dem furchtbaren Element flüchten; aber wie die Flamme, welche einmal ihr Opfer erfaßt und emporzüngelt, ſo ſteht auch der über das Ufer tretende Flußgott mit wirbelndem Wogenſchwalle von Achilleus nicht ab, entzieht ihm den Boden, umſpült ihm die Schultern: mag auch der ſchnellfüßige Held mit des Adlers Geſchwindigkeit dahineilen, hinter ihm drein iſt der erzürnte, rachſüchtige Stromgott, der ihn zu Fall zu bringen begehrt: da lernt auch er, von den Wogen umbrandet, die Angſt kennen, die ſpäter über den geſcheuchten Hektor beim Laufe um die väterliche Stadt kommt. Gewiß iſt nicht ohne Abſicht die Anlehnung im Ausdruck (vgl. 265, 268 mit 22, 194; 197): „So will denn, Vater Zeus, keiner rettend mir Armen nahen! wollt' ich denn doch gern mein Schickſal erleiden!" (272 f.): ſo entringt ſich das Gebet aus der gequälten Bruſt, und ganz nach Heldenart, wie Aias ſich lieber den Tod im Sonnenſchein ſtatt in der Dunkelheit erbittet (17, 645 ff.), wünſcht Achilleus ſich den Tod von Hektors Hand, ſtatt ſo elend hingehen zu müſſen wie ein Hirtenbube, der in dem geſchwollenen Fluſſe ertrinkt (279 ff.): ſo kommt er nach den hochfahrenden Worten, mit denen er ſeine Abkunft über die von Flußgöttern geſtellt hatte (130 ff.), zum Bewußtſein der eigenen Ohnmacht.

Was von 284 ab zunächſt folgt, iſt ſpätere Dichtung. Das Eintreten des Poſeidon und der Athene iſt flüchtig im Ausdruck und im Gedanken und bleibt ſeinem Inhalte nach ohne Wirkung. Die urſprüngliche Faſſung iſt etwa dieſe geweſen: „So ſprach er, doch alles bedeckte ſich mit ausgetretenem Waſſer (284 + 300). Viele ſchön prangende Waffen der kampferſchlagenen Männer und Leichen ſchwammen umher. Hoch ſprang er empor mit den Knieen gegen die Flut gradaus, der Stürmende, welchen nicht aufhielt der breitrollende Strom, denn mit Kraft erfüllt ihn Athene" (301—304). Athene iſt es, die ihn in der Not errettet, auf dieſe Spur weiſt

die Dichtung selbst. Mit ihrer Hilfe entzieht er sich dem Skamandros und setzt 521 die Verfolgung der Troer wieder fort.

Der Dichter führt uns dann nach Troja selbst (526 bis 573). Ermattet beginnen die vor Achilleus flüchtenden Troer in der Stadt einzutreffen (540—43). Zuletzt stellt sich noch Agenor, von Apollon, Trojas Schutzgott, ermutigt, Achilleus entgegen, doch hält er nicht stand und wird von Apollon entrückt, der seinerseits in Agenors Gestalt die Flucht ergreift und von Achilleus sich so lange verfolgen läßt, bis die letzten Troer die rettende Stadt erreicht haben (544—611). Nun ist keiner mehr draußen, nur Hektor allein: das Feld ist frei für den letzten Kampf zwischen ihm und Achilleus.

Dazwischen sind verschiedene Stücke, schlechte und bessere, ohne inneren Zusammenhang aneinandergeschweißt. Nach 303 f. ist man überrascht, 305 ff. zu hören, Skamandros zürne noch viel mehr dem Peliden und treibe noch höher die Wogen der Strömung: offenbar beginnt hier eine zweite neben der ersten hergehende Rezension von des Flußgottes Rache. Der Dichter dieser Partie ist nicht unbegabt; manches gelingt ihm vortrefflich, so das Bild von des Feuers Macht, durch welches das feuchte Element des Flußgottes bezwungen wird, die Ulmen, Weiden, Tamarisken, der Lotosklee und die Gräser in Flammen auflodern, die Felder austrocknen und die Fluten versiegen; doch ist dies mehr blendend und raffiniert erfunden. Noch schlimmer steht es mit dem eigentlichen Gerüste der Erzählung. Skamandros ruft den Simoeis in längerer Rede (306—323) zur Hilfe herbei, ohne Antwort zu erhalten; der ganze Ausgang ist um so kläglicher, als das Vornehmen maßlos großsprecherisch war. Auch das Verhältnis zwischen Here und Hephaistos ist mehr als kindlich; auf das Machtgebot der Mutter zündet Hephaistos das Feuer an und löscht es auch wieder aus, ohne sich dabei etwas zu denken, auch warum Here das Auslöschen des Feuers gebietet, sie, die doch Feindin der Troer ist und zudem auch jetzt noch immer „zürnt" (384), erfährt man nicht. Der Gedanke überhaupt, die Bekämpfung des Wassers durch das Feuer,

ist mehr rhetorisch als homerisch-episch. Gedanken und Ausdruck werden aus der ersten Rezension von dem Zorne des Skamandros einfach wiederholt (343 f. = 235 f.). Offenbar steht dieses Stück mit dem Aufmarsche der Götter im 20. Gesange (67 ff.) in Beziehung; dort erfahren wir, daß dem Hephaistos sich Skamandros gegenübergestellt hatte (73 f.): hier erhalten wir die Ausführung des Kampfes. Die programmartige Gegenüberstellung der Götter weist auf spätere redaktionelle Tätigkeit hin. Mit dem 20. Gesange berührt sich auch der Ausdruck dieser zweiten Rezension (vgl. 374 ff. = 20, 315 ff.; 338 f. = 108 f.). Auf jene Götteraufstellung im 20. Gesange weisen noch andere Stellen hin, z. B. wenn sich Poseidon und Athene zu den „unsterblichen Göttern" zurückbegeben (298).

Die im 20. Gesange in Aussicht gestellte „Götterschlacht" schließt sich unmittelbar an die Bezwingung des Skamandros an (384 ff.), die man jedoch besser ein Göttergerauf, ein Göttergebalg nennen kann. Dieses Stück ist von der Kritik fast durchweg verworfen; arm im Ausdrucke, arm in der Erfindung, ist es nur an Gemeinheit und Roheit reich: charakteristisch ist es, daß der weibliche Teil der Götter noch unsäglich ordinärer ist als der männliche. Ungeniert ist dies Stück mitten hinein in die großartige Dichtung von dem zürnenden Achilleus geschoben; was dieser inzwischen getan, wo er sich aufgehalten hat, darüber machte sich der Dichter keine Skrupel. Schließlich verschwindet auch dieser Götterspuk ebenso plötzlich, wie er gekommen, und ohne Wirkung zurückzulassen. Das Vorbild für diesen „Götterkampf" boten Partien aus dem 5. Gesange, auf die auch viele unmittelbare Anspielungen zurückgehen, die an sich nicht schön und erhaben, doch über das hier vorliegende Machwerk sich noch turmhoch hinausheben. — Auf redaktionelle Arbeit weist auch der aus dem geöffneten Stadttor „hinauseilende" Apollon hin (538 f.); damit schien der Verfasser, der von echtem Götterwesen kein Verständnis hatte, den Widerspruch gelöst zu haben, wie Apollon, der sich 515 nach Troja begab, 545 ff. wieder außerhalb Trojas sein konnte, um Agenor gegen Achilleus anzufeuern.

Zweiundzwanzigſter Geſang.

„Du trägſt ja ein eiſernes Herz in dem Buſen.
Denke nunmehr, daß nicht dir Götterzorn ich erwecke
Jenes Tags, wann Paris dich dort und Phoibos Apollon
Töten, wie tapfer du biſt, am hohen ſkäiſchen Tore!“
(357 ff.)

Nach dem allgemeinen Blutbade, nach den den Weg freimachenden Einzelkämpfen eilt die epiſche Handlung zu ihrem Höhepunkte, dem Kampfe des Achilleus mit Hektor, welchem der 22. Geſang gewidmet iſt.

Gewaltig und großartig iſt die Szenerie dieſes Kampfes. In der Mitte die belagerte Feſte, auf den Mauern das unglückſelige greiſe Elternpaar, das zuſchauende troiſche Volk, zur Seite unten die Achaier, wie gebannt daſtehend, in innerer Scheu von eigenem Eingreifen ſich zurückhaltend; ſo ſind beide Völker teilnehmend an dem Entſcheidungskampfe, hier mit frohlockender Hoffnung, dort mit bebender Furcht; im Vordergrunde liegt das freie Schlachtfeld, aus dem ſoeben die übrigen Troer ſich hinter die ſchützenden Mauern geflüchtet haben, jetzt freigelaſſen für das entſcheidende Ringen der beiden Helden: auf des Olympos Höhen die in liebevoller Teilnahme die Menſchengeſchicke begleitenden Götter und hoch über allen thronend von Ewigkeit zu Ewigkeit und unabänderlich — das Geſchick! Der Geſang iſt ein in ſich geſchloſſenes, wunderbares Kunſtwerk, welches die Welt der Menſchen und der Götter verſammelt um den ſchickſalsvollen Ausgang zweier Helden, in denen ſich die Ideale zweier Lebensalter abſpiegeln, des leidenſchaftlich verlangenden, dem eigenen Herzensdrange

nur lebenden Jünglings und des besonnenen, dem Allgemeinen sich opfernden Mannes: wenn die gehaltene Lebenskraft der überlegenen Gewalt zum Opfer fällt, so wirkt das im Leben erschütternd, aber gerettet bleiben die Ideale und leuchten in Flammenschrift für alle Zeiten:

Der für seine Hausaltäre
Kämpfend ein Beschirmer fiel, —
Krönt den Sieger größre Ehre,
Ehret ihn das schönre Ziel!

In der Schilderung der von den beiden vertretenen Welten zeigt sich Homer als den Kenner der wahren Menschennatur; wie er den zerstörenden Sturm der zornglühenden Jugendkraft bis zu dem Äußersten führt, so enthüllt er uns die Herrlichkeit eines Mannes, dessen schönster Schmuck die Selbstzucht im Dienste für das Allgemeine ist, und der in Gott ergebene Sinn: die Wahrheit und Reinheit der Zeichnung des seelischen Gemäldes ist unübertroffen.

Zunächst bringt der Dichter die äußere Erscheinung, des Achilleus furchtbare Schönheit, wie sie immer näher und verderblicher herankommt, zur sinnlichen Anschauung. Wie er von der Verfolgung des Apollon abläßt, um sich wieder gegen die Troer zu wenden, da stürmt er einher wie ein Roß vor dem Rennwagen, welches leicht durch die Ebene dahinjagt (22 ff.), und näher kommend wieder in dem Glanze seiner Waffen sichtbar wie der Orion, der strahlendste Stern, der jedoch auch Krankheit in Fülle den armen Sterblichen bringt (26 ff.): so sehen ihn zuerst ahnungsvoll Priamos und Hekabe ihrem Sohne sich nahen. Immer näher stürmt er heran gegen den harrenden Gegner wie der Kriegsgott selbst, seine furchtbare Lanze auf der Schulter schwingend, von dem Glanze der Waffen leuchtend wie das brennende Feuer oder die aufgehende Sonne (131 ff.). Der Furchtbarkeit dieser Erscheinung vermag selbst der zum Kampfe entschlossene Hektor nicht standzuhalten: seine hieran sich knüpfende Flucht, seine Verfolgung durch Achilleus, das ernste Rennen um den Preis eines Menschenlebens, durch eine Fülle von Gleichnissen belebt, ist eine Glanzstelle in dem herrlichen Gesange. Um den Ernst

der Darstellung durch den Kontrast zu heben, dient die wirkungsvoll eingeschobene (145 ff.) breite Schilderung des Lokals: hier, wo die beiden Todfeinde die Ebene durcheilen, waren im Frieden die traulichen Stätten, auf denen die Frauen der Troer mit ihren schönen Töchtern sich einfanden!

Der Unnahbarkeit der sinnlichen Erscheinung entspricht des Achilleus jetzt nicht zu rührendes, in wilder Leidenschaft verhärtetes Herz; den von Hektor angebotenen Vertrag (256 ff.) verwirft er mit schneidender Härte unter dem Hinweise, daß auch Wölfe und Schafe, Löwen und Menschen von Verträgen nichts wissen (261 ff.); auf des sterbenden Hektor Bitte wenigstens um Auslieferung des Leichnams an die Seinigen steigert sich sein Zorn zu dem erbarmungslosen, abschreckenden, wilden Wunsche, an seines Feindes Fleische sich sättigen zu können für das, was dieser an ihm getan: so gibt Achilleus dem sterbenden Gegner noch die Gewißheit mit, sein Leichnam werde Hunden und Vögeln zum Fraße dienen, — was sich später in wunderbarster Weise ganz anders erfüllen soll! Den Gestorbenen fesselt er sodann an seinen Wagen: er, der wie ein Dämon bisher zu Fuß unter den Troern gewütet hatte, feiert jetzt hoch zu Wagen, an grauser Rache sich labend, den wilden Triumph, indem er den verhaßten Feind angesichts seines Volkes, seiner Eltern um die Stadtmauern schleift!

In vollster Wahrheit, hier freilich zur tiefsten Teilnahme bewegend, enthüllt sich auch Hektor. Auf die flehentlichen Bitten seiner Eltern antwortet er nicht in Gegenrede, sondern verharrt in stummem Nachdenken; so wirkt nachdrucksvoller nach den Reden der Eltern wie ein Widerhall: „Nicht konnte Hektors Sinn der Vater bewegen" (78) und „nicht konnten Hektors Sinn die Eltern bewegen" (91). Was Hektor empfand im Innern der Brust, das kündet uns sein Selbstgespräch (99—130): hier steigen die Gedanken auf und treten zurück mit jener Wahrheitsliebe, wie sie den homerischen Menschen eigen ist; hier empfinden wir auch, wie Anwandlungen von Furcht selbst eines Helden Herz nicht entstellen können, weil sie menschlich sind. In dem den Mann schmückenden sittlichen Ernste erkennt er nun zu spät in der Zurückweisung von

Polydamas' Rat (18, 254 ff.) seine Verblendung und in dem dort bewiesenen eigenwilligen Trotze seine Verschuldung, welche über die Troer und Troerinnen an diesem Tage so namenloses Leid gebracht habe: Rückzug jetzt in die Stadt sei für ihn gleich mit nie zu verwindender Schande! So steht ihm fest der Entschluß, zu büßen, was er getan, und als Held sich zu opfern! (S. 315.) Doch leise taucht, wie die Lebensluft ja so menschlich ist, in ihm auch der Gedanke auf, durch einen friedlichen Vergleich den Streit mit Achilleus zu beenden; freilich nur für einen Augenblick, aber gerade diese Erwägung und die darauf folgende Bannung dieses Gedankens wollen wir in dem Charakterbilde des Helden nicht missen, dessen Grundton weiche, zarte Empfindung ist, den jedoch sittliche Kraft zum Helden macht, anders wie bei Achilleus, den die Natur zum Helden geboren hat: der süße, traute Ton seiner Rede am Schlusse (126—128), wie er sonst von den Lippen keines homerischen Mannes erklingt, der hier in dem furchtbaren Augenblicke um so erschütternder wirkt, zeigt die Innigkeit von Hektors Seelenleben. Diese in ihm sich regenden, weichen Gedanken, die erst sein männlicher Sinn zurückdrängt, erklären auch, wie Hektor in dem Augenblicke, da er den wie der Kriegsgott nahenden Achilleus erblickt, dennoch schwach wird und zur Flucht sich wenden kann.

Den Entschluß, sich endlich dem Gegner zum Kampfe zu stellen, würde der moderne Dichter den Helden durch Erwägungen der gebietenden Ehre, der geweckten Hoffnung auf Sieg und Ruhm gewinnen lassen: die Homerische Dichtung, welche alles, das Gute wie das Schlimme, ohne Anstoß zu nehmen, von den Göttern kommen läßt, vergegenwärtigt solche inneren Vorgänge und Gemütsbewegungen zu plastischem Ausdrucke durch das gaukelnd-trügerische Hoffnungen erweckende Gespräch mit Athene-Deiphobos. So bietet sich Hektor gefestet zum Kampfe dar: „Jetzt bin ich mutig entschlossen, mich dir entgegenzustellen, zu siegen oder zu fallen" (252 f.).

Sein Mut erreicht seine Höhe, da des Achilleus Lanze fehlgeht; vertrauensvoller tritt er in den Kampf ein, den er nicht um seines eigenen Ruhmes willen führen will, sondern

zum Frommen des Vaterlandes (287 f.). Aber nur zu bald erkennt er den ihm gespielten Trug, und daß kein Helfer ihm zur Seite stehe: „Fürwahr, jetzt haben die Götter zum Tod mich gerufen!“ (297). Doch die Größe des Mannes beginnt sich gerade jetzt in strahlendem Glanze zu erweisen, wo er in letzter Stunde auf sich allein gestellt ist, in der gläubigen Ergebung in der Götter Willen, auch da, wo er der Täuschung zum Opfer gefallen ist (299 f.), in der Zusammenfassung seiner eigenen Kräfte, um als echter Held zu fallen: so und in neu gestärktem Vertrauen stürmt er wie ein „hochfliegender Adler“ mit dem Schwerte auf Achilleus ein (308 ff.). Aber auch im Falle ist der Schwung seiner Seele nicht gebeugt. Wie verklärt ist seine Gedankenwelt, ohne Bitterkeit, ohne herbes Wort auf den sterbenden Lippen, ruhig und gelassen vernimmt er die erbarmungslose Verkündigung seines harten Siegers: „Wahrlich ahnend erkannt' ich dich wohl; ich durfte nicht hoffen, dich zu erweichen: du trägst in der Brust ein eisernes Herz“ (356 f.); mit einer Mahnung an die Vergeltung der Götter entflieht aus dem Körper Hektors fromme Seele.

Der gerechte, mitfühlende Dichter hat alles getan, um dem gewaltigeren, glücklicheren Sieger gegenüber dem unterliegenden Helden einen unverwelklichen Ruhmeskranz zu flechten: nicht ohne die tiefste Trauer und Erschütterung vermögen wir den 22. Gesang zu lesen. Stimmungsvoll eröffnet die Kampfszene das herzberührende Flehen der Eltern; die bewegte Teilnahme der Götter an dem Geschicke des frommen Mannes, welche sich bis zu der großartigen Szene von der Abwägung der Schicksalslose erhebt, greift zweimal in den Kampf selbst ein (167—187; 208—213, S. 109); gerade durch die Unterstützung der Athene zugunsten des Achilleus erfährt der Sieg des Achilleus eine bedeutsame Abschwächung. Aber Hektors schönste Todesweihe ist das Verhalten der Achaier und der Troer selbst. Jene treten um den Leichnam in voller Bewunderung der gewaltigen und schönen Gestalt; wenn sie ihn mit ihren Lanzen verwunden, so spricht sich hierin nicht barbarische Roheit aus als kindlich-naive Freude, dem

jetzt ſo ſtillen Manne mit Waffen nahen zu können, der in den letzten Tagen ſo unnahbar unter ihnen gewütet hatte. Das bedeutſamſte Zeugnis ſtellt ihm Achilleus ſelbſt aus in dem erſten jubelnden Siegesgefühl: „Die Götter gaben es mir, einen ſolchen Mann zu bezwingen, der viel Unheil verübt hat, wie die andern nicht alle zuſammen (379 f.) . . . gewaltigen Ruhm tragen wir davon: wir erlegten den göttlichen Hektor, zu dem die Troer in der Stadt wie zu einem Gotte flehten“ (393 f.). Auch der Adel des Achilleus erhellt aus der wiederholten Erklärung, mit Götterhilfe ſtreite er gegen ſeinen Gegner und ſiege über ihn (270 f., 379).

Bei den Troern ſelbſt verwandelt ſich ob des Anblicks der unſäglichen Tat die ganze Stadt wie in ein großes Trauerhaus, es iſt, als ginge die ganze Ilios von Grund aus in Flammen auf: das Schickſal der Stadt iſt mit Hektors Tode beſiegelt; auch wir ſtehen tief ergriffen und trauern mit um den Fall des herrlichen Mannes. Der allgemeinen Stimmung geben wie beim Eingang des Geſanges auch jetzt wieder die Eltern in ihren Klagen um den einzigen Sohn Ausdruck (415 ff., 431 ff.). Immer neu und überraſchend erweiſt ſich des Dichters Erfindung. Mit weiſer Kunſt hatte er die Gattin Hektors nicht von vornherein auf der Mauer weilen und den Verlauf des Kampfes verfolgen laſſen, indem er das Gräßliche der Szene wohl empfand. Um den Eindruck zu erhöhen und die Macht der Klage zu vertiefen, läßt er erſt jetzt Andromache als dritte im ſchmerzvollen Bunde eingreifen und ſchildert aus ſeiner reichen Kenntnis des menſchlichen Herzens in ſchneller Folge die wechſelnden Empfindungen von ſeliger Hoffnung, den geliebten Mann aus dem Kampfe bald im ſorglich vorbereiteten Heim empfangen zu können, bis zu dem unſagbaren Weh angeſichts der Schändung des Erſchlagenen durch den grimmen Sieger. So ſcheiden wir gehoben durch des Dichters bewegende Kunſt, welche dem Gefallenen die Krone des Leidens reicht.

Doch auch von Achilleus, deſſen wilde Härte hier ſo ſehr zurückſchreckt, unſer ganzes Herz dem leidenden Hektor zuwendet, dürfen wir nicht ungerecht ſcheiden. Seine gewaltige

Leidenschaft ist sein Naturgeschenk; sie prägt ihn zum Helden, sie wird die Trägerin der höchsten Taten zu seiner Läuterung. Wenn sie auch hier in der stürmischen Jünglingsbrust, in der ungehemmten, maßlosen Äußerung zur Wildheit wird, sie ist doch keine selbstische, sondern von der Idee erfüllte. Alles wird hier, auch das Entsetzlichste, in ein höheres Stadium gehoben durch das Gedenken an das Leid der Seinigen, durch die verklärende Liebe zum Freunde. Schon als er den verhaßten Gegner entseelt vor sich liegen sieht, ergreift ihn mildere, ruhigere Stimmung, in der er die Fügung in Zeus' Willen, der auch ihm den Tod so nahe verkündet, gefaßt ausspricht (365 f.); wenn wieder die Empfindungen sobald umschlagen zum frohlockenden Siegesjubel, in welchem er zum Angriff auf Troja selbst mahnt, so bricht doch plötzlich auch die rührende Sehnsucht nach seinem Freunde durch, welche hier zur ungeahnten Kraft und auch über das damalige religiöse Empfindungsleben hinauswächst: „Ja, wenn sie auch im Hause des Hades der Gestorbenen vergessen, — nun — *ich werde auch dort des geliebten Freundes gedenk sein*", womit er als erster sich selbst auch im Hades die Kraft des Gedenkens zueignet (389 f. S. 100): die eigenartige Fassung wächst heraus aus der Neuheit des Gedankens, aus der tiefen, verklärenden Macht der Freundschaft! Nachdem durch Hektors Tod der Freund gerächt ist, da zeigt sich bald auch die vom lastenden Drucke befreite Seele des Achilleus in ihrer ganzen Schönheit, rückhaltlos in der dem Freunde gewidmeten Liebe und erhaben in der eigenen Überwindung: dieser Verklärung der stürmenden Jünglingsseele hat der Dichter den 23. und 24. Gesang gewidmet.

Die feste Geschlossenheit des 22. Gesanges erweist sich auch darin, daß dieser verhältnismäßig sehr gut überliefert ist. Nach dem eigenartigen, dem Traumleben entnommenen Gleichnisse (199—201) ist die Frage, wie Hektor dem Verderben entronnen wäre, wenn nicht Apollon ihm noch zum allerletztenmal Kraft verliehen hätte (201—4), nicht homerisch, aber auch der Gedanke selbst ist nicht logisch

ausgedrückt; zudem hat eine erfolgreiche Einwirkung Apollons auf Hektor weder vorher, noch gerade in dieſem Augenblick ſtattgefunden: mit V. 208 ſetzt die Verfolgung ganz ebenſo weiter fort, wie ſie ſchon bis 201 geweſen war; unmöglich iſt auch die realiſtiſche Vorſtellung, Apollon habe den verfolgten Hektor begleiten können, wozu der V. 213 nötigt, es wäre dies auch eine zu wunderliche Unterſtützung. Auch die Verſe 205—7 bringen den unverſtändigen Gedanken, als könnten die Achaier bei der Verfolgung Hektors durch Achilleus tätig miteingreifen: bei dieſem gewaltigen Vorgange, dem entſcheidenden Kampfe der beiden Haupthelden, treten alle übrigen von ſelbſt zurück. Offenbar rührt der Einſchub 202—7 von einem Dichter her, der die bannende Wirkung dieſer Situation nicht zu empfinden fähig war; damit ſcheidet auch V. 213 aus, der den Apollon mit dem gehetzten Helden hat mitlaufen laſſen und den unplaſtiſchen Gedanken bringt, daß „Hektors Tag hinab in das Haus des Hades ging“ (214, S. 220 f.).

Sodann iſt der V. 323 eingeſchoben unter Bezugnahme auf unechte Stücke des 17. Geſanges, in denen Hektor noch auf dem Schlachtfelde des Achilleus Waffen ſich anlegt (S. 303). Wo in dieſem Geſange ſonſt von den Waffen des Hektor geſprochen wird, iſt die Vorſtellung, er trage die dem Patroklos abgenommenen Waffen des Achilleus, nicht vorhanden; namentlich wäre 368 f., wo Achilleus dem Hektor die Rüſtung nimmt, eine Bemerkung, er hätte ſeine eigenen Waffen nunmehr wiedergewonnen, an der Stelle geweſen.

An Hektors Erwägungen (99 ff.) hat man Anſtoß genommen; und doch wird wohl alles in guter Ordnung ſein; das ſo plaſtiſche Selbſtgeſpräch (99 ff.) mußte voraufgehen; ſo erſt erhielt Hektors Entſchluß ſeine volle Begründung, mutig ſtandzuhalten (92 und 131), ſo wird auch das Gleichnis 93 f. verſtändlich. Der Gang der Handlung verlangt im Gegenſatze zu den Wünſchen der Eltern die Begründung von Hektors Bleiben; ſo mußte das, was dieſes beſtimmte, nachgebracht und am Schluſſe ſein Standhalten noch einmal verſichert

werden, damit die Erzählung ihren Fortgang nehmen konnte (131 ff., S. 347 f.). — Offenbar ist dieser Szene das Verhalten Agenors am Ende des 21. Gesanges (551 ff.) nachgebildet worden.

Drei Stellen hat der Dichter der Odyssee mit feiner Empfindung dem 22. Gesange entnommen (358 = Odyss. 11, 73; 424 ff. = Odyss. 4, 104 f.; 458 f. = Odyss. 11, 514), die zu vergleichen belehrend ist.

Dreiundzwanzigſter Geſang.

„Wie wenn den eben vermählten, zum Schmerze der Eltern geſtorbnen
Sohn ſein Vater betrauert, indem er die Leiche der Glut gibt,
Trauerte jetzt um den Freund, ſein Gebein verbrennend, Achilleus
Und umſchlich das Scheitergerüſt mit heftigen Seufzern.“ (222 ff.)

Der 23. Geſang bringt die für Patroklos veranſtalteten Leichenfeierlichkeiten, welche zwei Tage hindurch währen; am erſten Tage findet das Begräbnis ſtatt, am zweiten die dem Freunde zu Ehren von Achilleus gegebenen Spiele.

Schon in ſeiner erſten Klage um den getöteten Freund hatte er ihm ein ehrenvolles Begräbnis und als blutige Sühne für deſſen Ermordung Hektors und zwölf anderer Troer Tod verſprochen, welche Patroklos' Leiche verherrlichen ſollten (18, 334 ff.). Die Veranſtaltung der Spiele erwuchs aus der Sitte der heroiſchen Zeit heraus, wie ſie ſchon in dem Gleichniſſe (22, 162 ff.) erwähnt wird. Der 23. Geſang gehört feſt in den Bau des Gedichtes.

Das Lied kann die Weihe der Freundſchaft genannt werden. Was Achilleus denkt, ſpricht, tut, alles hat ſeine Beziehung auf den Freund; die ganze Kraft und Innigkeit ſeiner Liebe erklärt und entfaltet ſich hier im Angedenken an den für immer verlorenen Patroklos. Was er bisher getan, was er noch zu tun gedenkt, zeigt ſich als Widmung für den Freund. „Freue dich, Patroklos, mit mir auch im Hauſe des Hades!“ (19), ſo ruft er am Schluſſe des Tages und beſtätigt zugleich aufs neue, daß er Hektor den Hunden überliefern, die zwölf gefangenen Troer ihm zu Ehren opfern

werde (21 ff., vgl. 18, 334 ff.), und „Freue dich, Patroklos, mit mir auch im Hauſe des Hades!“ (179 f.), ſo beſpricht er ſich wieder mit dem Freunde, nachdem er die zwölf Troer getötet hat, ja als könnte er dem ſo frühe in den Tod Gegangenen nicht genugtun, fügt er aufs neue hinzu, er werde Hektor nicht dem Feuer, ſondern den Hunden überantworten (182 f.). So iſt ſein Denken immer mit dem Freunde verbunden, ſeine Seele von der zarteſten und treueſten Liebe erfüllt. Auch die Nacht hindurch verweilt er klagend am Scheiterhaufen, aus goldenem Kruge benetzt er die Erde mit Wein und ruft die Pſyche des armen Patroklos: was Achilleus an Patroklos verloren hat, das verkündet das innige Gleichnis vom trauernden Vater, dem in der Blüte der Jugend der eigene Sohn geſtorben iſt (222 ff.).

Auch vom Schlafe übermannt, lebt Achilleus mit dem Freunde zuſammen im Traume. Nach den gewaltigen Anſtrengungen des Tages, welcher mit Hektors Tode endigte, macht ſich die Natur geltend: am Meeresgeſtade unter den Seinigen liegend, verſinkt er in ſchmerzlöſenden Schlummer. Aber ſofort ſpinnt ſein Seelenleben die Gedanken des Tages weiter fort: daß er in der letzten Nacht, in der des Freundes Geſtalt auf Erden noch weilt, habe einſchlafen können, dies Unrecht läßt er ſich vom Freunde vorwerfen; ſo verdichtet ſich ſeine Gedankenwelt zu der plaſtiſchen Erſcheinung des Freundes, der zu Häupten an ihn herantritt, um von ihm Abſchied zu nehmen, ihm die Hand noch einmal zu reichen, da ſchon der nächſte Tag ihn der Erde übergeben werde, und die letzten Aufträge mitzuteilen, durch die für alle Zukunft die Vereinigung mit dem Freunde feſtgeſtellt wird. In dieſem Traumbilde lebt die Erinnerung des Achilleus an die früheſte Kinderzeit auf, da zuerſt Patroklos, durch herbes Geſchick aus der eigenen Heimat verſchlagen, in das väterliche Haus eintrat und der Freundſchaftsbund ſich knüpfte, den jetzt auch der Tod überdauern ſoll. Die Macht der Freundſchaftsliebe iſt es, welche die troſtloſe Anſicht von dem Untergange des Menſchen nach dem Tode überwindet und auch im Hades die Seele noch weitere Exiſtenz führen läßt (S. 100). Wie Achilleus

sich die Kraft zutraute, auch im Hades des Freundes nicht zu vergessen (22, 389 ff., S. 351), so schöpft er aus dem Traumbilde, in welchem ihm der Freund leibhaftig in der alten lieben Gestalt des täglichen Lebens sich darstellte, die frohe Gewißheit, daß auch im Hades die Seele des Freundes noch lebe.

In dieser Szene sind unecht die Verse 71—74, mit denen Patroklos auf schnellere Bestattung dringt, da er ohne diese in den Hades nicht Einlaß finden könne. Dieser Gedanke gehört einer viel späteren Zeit an, die den Seelenkultus bereits reich ausgebildet hatte; er ist der Ilias nicht nur, sondern auch der Odyssee fremd bis auf einen sehr jungen Einschub (11, 52 ff.), in dem das Eingehen in den Hades erst von dem erfolgten Begräbnisse abhängig gemacht wird. Der Einschub widerspricht aber auch der sonst hier gegebenen Auffassung; wie Patroklos selbst sagt, er werde nicht mehr aus dem Hades wiederkommen (75), so nimmt auch Achilleus den Freund als bereits im Hades weilend an (S. 100). Auch lag zu einer besonderen Aufforderung inbetreff der Beschleunigung des Begräbnisses kein Grund vor; dies war bereits für den nächsten Tag festgesetzt, hätte früher überhaupt nicht stattfinden können. Eine spätere Zeit, welche die Innigkeit des Seelenlebens nicht mehr verstand, brauchte gröbere Mittel und glaubte des Patroklos Erscheinung nur so, wie es in den Versen 71—74 geschehen ist, vermitteln zu können.

Ein störender Zusatz sind ferner die Verse 35—58, in dem die Fürsten den Peliden ins Zelt des Agamemnon geleiten, damit er dort ein Reinigungsbad nehme, was er gewiß, wenn er dessen bedurfte, bequemer im eigenen Zelte hätte haben können. Die ganze Darstellung ist abgeschmackt. Statt des Agamemnon gebieten in seinem Zelte die Fürsten dessen Herolden, für Achilleus ein Bad herzurichten, was dieser natürlich ablehnt; er selbst fordert seinerseits, als wäre er im eigenen Zelte, die Fürsten auf, zum Essen zuzulangen, was er, ganz gegen den Geist der Dichtung, auch seinerseits zu tun scheint. Die Gedankenwelt, die er sodann 43 ff. ausspricht, ist einer anderen echten Stelle (19, 315 ff.)

entnommen, während die eigentliche Erzählung sich in entlehnten Versen bewegt (so 39 vgl. 2, 501; 40 f. vgl. 18, 344 f.; 54 wie 58 sind Gemeingut; 56 f. = 1, 467 f.; 2, 431). Der Gang der Dichtung verlangt, daß Achilleus diesen Abend bei der Leiche des Freundes verharrt; so hebt auch der 23. Gesang damit an, daß die übrigen Achaier sich sogleich von Achilleus trennen, der mit seinen Myrmidonen die eigene Lagerstätte aufsucht: dort am Meeresgestade hat er allein in Trauer um seinen Freund die Nacht zugebracht. Die Art, wie jetzt aus Agamemnons Zelt der Übergang zu Achilleus vermittelt wird, erweist den groben Einschub: „Als sie sich gesättigt hatten, gingen sie ein jeder in sein Zelt; der Pelide aber — lag am Gestade des rauschenden Meeres schwer stöhnend" (57 ff.). Verbindet man dagegen V. 59 mit V. 34, so ist die natürliche Ordnung wiederhergestellt. Vielleicht ist auch das Stück 35—58 eingeschoben, um das spätere selbständige Eintreten Agamemnons (110 ff.) anders zu begründen (vgl. 49 ff.).

In der Schilderung dieses Tages erweist sich das Motiv, die Übermittlung von Achilleus' Bitte an die Windgottheiten durch die in Aithiopien weilende Iris (198 = 212), wegen der Sonderbarkeit des Vorganges, wegen der Flüchtigkeit der Ausführung als später eingeschoben; Iris entfernt sich auch, ohne die Wirkung ihrer Worte abgewartet zu haben. V. 198 (Anfang) setzt sich aufs beste an V. 212 (Schluß) an.

In hohem Stile ist die Schilderung des den nächsten Tag ausfüllenden Leichenbegängnisses gehalten. Großartig geht der Trauerzug vor sich, welcher die Leiche zur Stätte des Scheiterhaufens hinübergeleitet (129 ff.); ergreifend vor allem ist die Trauer des Achilleus selbst. Nach dem Traumgespräch mit seinem Freunde (80 ff.) ist sein naher Tod auf troischer Erde nunmehr als sicher erfaßt: so schert er sein Haupthaar, das sein Vater Peleus als Opfer für die glückliche Heimkehr des Sohnes dem heimischen Flußgotte gelobt hatte, jetzt fest entschlossen und ruhig zu Ehren des Freundes ab; den von dem Vorgange bewegten Achaiern vermag er selbst Maß und Haltung zu gebieten (136—160).

Schön und beruhigend ist auch die Teilnahme der Götter für Hektor (185 ff.); wenn Apollon die Leiche mit einem Gewölk gegen die Strahlen der Sonne schützt und Aphrodite, die Göttin der Schönheit, mit ihrem Schönheitsöle die Leiche salbt und die Hunde fernhält, so ist dies alles in jenes geheimnisvolle Dunkel gehüllt, in dem der Götter Veranstaltungen immer den Menschen bleiben.

Gegen Morgen hat die Flamme ihr Werk getan, die Gestalt des Patroklos weilt nicht mehr auf Erden: da übermannt süßer Schlummer zum erstenmal für kurze Zeit den Achilleus (232). Wie er dann beim Heraufkommen des Tages, bereits von den übrigen Helden umgeben, erwacht, ist Patroklos wieder sein erster Gedanke, doch fortan ist der Ernst seiner schmerzvollen Erfahrung still in die Seele zurückgetreten und ruht dort, sie vertiefend für den Rest des Lebens; so den Forderungen des Tages wiedergegeben, erteilt er zunächst die Aufträge für des Freundes sofortige, für seine eigene demnächstige Bestattung (236 ff.).

Nach der Sammlung und Bestattung der Gebeine des Patroklos hält er die Achaier zu den Leichenspielen zurück: wenn sich auch jetzt ein heiteres, frohes Leben entwickelt, das Achilleus sogar selbst anregt, so mahnt doch die wieder und wieder und immer überraschend und an rechter Stelle auftauchende Erinnerung an Patroklos (280 ff., 619 f.), wie ernst der Hintergrund ist, von dem sich dies farbenreiche Leben abhebt.

Schiller hat einmal den Ausspruch getan: „Wenn man auch nur gelebt hätte, um den 23. Gesang der Ilias zu lesen, so könnte man sich über sein Dasein nicht beschweren," und wirklich sind die Dinge wie die Personen, auf welche man hier trifft, wahrhaft köstlich: die Schönheit und Herrlichkeit dieser dichterischen Schöpfung, die Fülle eines mannigfaltigen, üppig quellenden Lebens und anziehender, in voller Ungebrochenheit, in Scherz und Ernst, in Streit und Versöhnung ihrer Tätigkeit sich hingebender Menschen wieder und wieder zu bewundern, kann man nicht müde werden. Zugleich ist auch dieser Gesang ein Muster für das natürlich-anschauliche

Erzählungstalent des Dichters, „welchem die Rede so süß wie Honig fließt von der Zunge“ (1, 249).

Die Personen, welche als Kämpfende oder Zuschauende hier auftreten, sind uns aus dem Gedichte bereits bekannte oder für die vorliegenden Zwecke neu geschaffene, alle aber unter einer völlig neuen Beleuchtung, welche die inneren Eigenschaften wirksam heraustreten läßt, im Frieden bei heiterem Kampfspiele, das die wilde Kampfeslust gebannt hat.

In der Mitte und als der Festgeber mit Recht steht voran Achilleus selbst. Ihn, den wir bisher nur in dämonischer Leidenschaft gesehen haben, wo es galt, die eigene Ehre zu verteidigen, den Freund zu rächen, lernen wir jetzt in der vollen Königlichkeit seines Wesens kennen. Wie er schon am Tage vorher mit ausgesuchter Ritterlichkeit dem Oberkönige begegnet, an ihn sich zuerst wendet und so seine Hoheit offen anerkennt (156 f.; 236), so weist er hier an schicklicher Stelle, wo der sonst feinsinnig genug in einer gewissen unnahbaren Königlichkeit gehaltene Agamemnon auch als Bewerber in einem Kampfe auftritt, ihm von vornherein in feiner Form den ersten Preis zu: „Atreussohn, wir wissen, wie weit du allen voranstehst und an Stärke wie im Werfen als Erster bewährt bist, — nimm hin diesen Preis, wenn es dir also gefällt; ich wenigstens mache den Vorschlag“ (890 ff.).

So ehrt Achilleus hier die königliche Würde, so huldigt er auch in gleich zarter Weise der zweiten Macht des homerischen Lebens, dem Alter; auch dem Nestor, der hier nicht als Kämpfer auftritt, überreicht er eine Trinkschale zur Erinnerung an Patroklos' Leichenbegängnis (618 ff.): den Kampf von vornherein so zu gestalten, daß mit dem Übrigbleiben eines Preises die Huldigung des Alters erfolgen konnte, war eine besonders feine Kunst des Dichters.

Trotz der Jugend seines Lebens steht Achilleus in Ruhe und Kraft, an Großmut und Weisheit wie ein echter König gebietend da. Er schlichtet den Streit, den die lebendige Teilnahme am Kampfe zwischen Idomeneus und Aias, dem Sohne des Oileus, erregt hatte (492 ff.); er unterbricht den Kampf, in welchem sich „Kraft“ und „List“, der Telamonier Aias

und Odyſſeus, miteinander meſſen, in rückſichtsvoller Sorge, daß beide Teile unüberwunden voneinander ſcheiden: „Beide gewinnet ihr den Sieg. Gleichwertige Preiſe empfanget und laſſet im Spiele verſuchen andre Achaier“ (736 f.). Auch die Fülle und der Wert der Kampfpreiſe rühmen ſeinen königlichen Sinn; alle auftretenden Kämpfer erhalten Preiſe, keiner geht unbelohnt aus dem Streite hervor. Sein edel mitfühlendes Herz macht ſich beim Unglücke des Eumelos bemerkbar, dem Achilleus in Anerkennung ſeines ſonſtigen Wertes als Wagenlenker den zweiten Preis zuerkennen möchte, obwohl er als letzter und ſomit ohne Berechtigung zu einer Belohnung am Ziele eintraf (536 ff.).

Neben Achilleus ſteht noch jugendlicher an Jahren Antilochos, das ſchönſte Bild liebenswürdigſter, in Kraft, Klugheit, Sicherheit und Anmut beſtrickender Jugend (S. 60 f.). Wie weiß er den liſtig überwundenen, grollenden Menelaos zu entwaffnen durch den liebenswürdigen Hinweis auf den Übermut der Jugend und durch ſein freies Anbieten der gewonnenen Stute wie anderer Gaben, um nicht für immer aus ſeinem Herzen zu ſcheiden oder ſich an den Göttern zu verſündigen (589 ff.); ja ſelbſt ſeinem verehrten Freunde Achilleus gegenüber wahrt er ſein Recht und weiß zugleich mit gewinnendem Humor aus der geſchaffenen Situation einen unerwarteten Ausweg vorzuſchlagen (543 ff.), daß Achilleus lächelnd den Vorſchlag annimmt (558 ff.).

So reihen ſich auch die übrigen ebenbürtig und in ſicherer Geſtaltung an: der weiſe Neſtor, der mit ſeiner ſinnreichen Rede am Kampfe ſich beteiligt und der Einſicht den Preis vor der Kraft erteilt (313 ff.); der in Selbſtgefühl gehaltene, durch den Sieg noch erhöhte, ſtolz und würdevoll zugleich beim Ziele eintreffende Diomedes (509 ff.); der auf die Schnelligkeit der Roſſe allein vertrauende und ſchwer zu Falle kommende Eumelos; der bedächtig unentſchloſſene, leicht in ſeiner Ehre gekränkte und ſchließlich Großmut mit Großmut erwidernde Menelaos, der trotzdem nicht die etwas pedantiſche Belehrung ſich verſagen kann: „das mußt du aber nicht wieder tun!“ (605); der liſtig kluge, von den Göttern geliebte,

weil die Götter in der Not anrufende Odysseus; der still und ernst in sich beruhende Telamonier Aias; der Händel suchende, in kecker Sprache sich äußernde, wegen seines Übermuts schmählich bestrafte „schnelle" Aias; bis zum Epeios hinab, dessen innerlich rohe Art seinem Metier, dem rohen Faustkampfe, entspricht.

Herzerquickend ist auch der kindlich-naive Glaube an die Götter, den diese kraft- und streitlustigen Männer in sich tragen, in dem sie jedes Mißgeschick auf die richtige Quelle zurückführen (vgl. 383 f., 388, 399, 405, 546 f., 769 f.) und überall von der strafenden oder belohnenden Göttermacht sich umgeben wissen: dem gegenüber ist es verwunderlich, wie die Erklärer rationalistisch sich zurechtlegen, daß die Götter persönlich gegenwärtig, jedoch wohl unsichtbar zu denken sind. Ungehemmt äußern sich diese in der Natur ungebrochenen Menschen leidenschaftlich, wie die Herzenslaute des überströmenden Gefühls hervorquellen. Auch die Sprache ist hier, wie aus einer neuen Lebenssphäre kommend, originell, kraftvoll (vgl. z. B. 477; 595).

Von den Kampfspielen ist das Wagenrennen der heroischen Zeit gemäß das bedeutsamste und als das ritterlichste von allen am breitesten angelegt. Der ganze Aufbau, die Lebendigkeit der Abfahrt, das energische Bemühen der Lenker, die mannigfaltigen überraschenden Ereignisse und Zufälle unterwegs, die geschickte Ausfüllung der Zeit mit dem erregten Vorgange im achaiischen Lager, während die Wagen in weiter Ferne sind, zum Schlusse wie die einzelnen Helden nacheinander ankommen, jeder nach dem Erfolge gestimmt und auftretend, der Austrag des Streites, die Krönung des Greisenalters: das alles bezeugt das wunderbare Erzählungstalent des Dichters. Das Wagenrennen ist ein besonderes Kunstwerk für sich; es ist typisch für das Wagenrennen aller Zeiten: trifft man sogar schon hier auf den Sport der Wette unter den gespannt den Ausgang verfolgenden Zuschauern (485 ff.).

Wie viele von den übrigen Kämpfen Homer zuzuschreiben sind, wird sich mit voller Gewißheit nicht mehr erweisen lassen, jedenfalls ist uns in den Kämpfen, die der 23. Gesang

bietet, Mindergutes, ja auch Schlechtes erhalten. Die Abhaltung solcher Kämpfe bot ein Programm, das sich mannigfach je nach Örtlichkeit und Gelegenheit abändern ließ, das zu Streichungen und Zusätzen seinem inneren Wesen nach herausforderte; sehr möglich ist es danach, daß es auch noch andere Kämpfe gegeben hat, daß einzelne auch in verschiedenen Fassungen vorlagen, worauf vielleicht auch das Auftreten einzelner Helden in mehreren Kämpfen wie des Aias, des Diomedes, des Odysseus, des Antilochos zurückzuführen sein mag. Dem vornehmen, wechselreichen Wagenrennen gegenüber mußten die übrigen Spiele an Umfang und Inhalt zurücktreten.

Inbetreff der äußeren Technik ist unter den ersten sechs Kämpfen insofern eine Übereinstimmung, als jeder mit einem gleichen Verse eingeleitet wird: „Jetzt erhob er sich und redete zu den Argeiern" (271 = 657 = 706 = 762 = 801 = 830). Der erste Kampf hat offenbar für die folgenden das Vorbild abgegeben (vgl. auch 271 = 456). Beim dritten und vierten Kampfe wird diesem stereotypen Verse noch ein gleicher hinzugefügt: „tretet nun auf, wer gewillt ist, auch diesen Kampf zu bestehen" (707 = 753 = 831), wobei allerdings die Kürze der Aufforderung des Achilleus um so auffallender ist, als sie nicht einmal Raum bietet, um den neuen Kampf zu bezeichnen. Diese beiden Kämpfe weisen somit auf *einen* Dichter hin und sind auch hinsichtlich des Gehalts der Dichtung nahe verwandt, während der sechste Kampf (Diskuswerfen) nach der Aufforderung des Achilleus (831 = 707 = 753) noch weitere Bemerkungen hinzufügt. also besondere Wege geht; er hat offenbar den Vers 831 entlehnt, denn seine Dichtung, wenn man dafür diesen Namen überhaupt gebrauchen kann, fällt ihrem inneren Werte nach ganz ab. Der fünfte Kampf steht für sich allein. Der siebente bietet eine völlig neue Technik. Der letzte, achte, ist kein eigentlicher Kampf mehr, er dient zum wirkungsvollen Abschlusse.

Der zweie (Faust-) Kampf (653—699), sieht man von von der Roheit des Kampfes selbst ab, ist in seiner Ausführung

höchst anschaulich und lebendig erzählt. Das sichere Selbstgefühl des gemein gesinnten „göttlichen" Epeios spricht sich in dem „Heran, wer den zweiten Preis hinnehmen will!" (667), womit er seine Rede beginnt, höchst charakteristisch aus. Der Kampf ist kurz, aber kraftvoll erzählt, auch das Gleichnis (692 ff.) für die Situation wirksam erfunden. Der Dichter hat sich die Herausarbeitung des für den Faustkampf besonders Charakteristischen allein angelegen sein lassen, das übrige absichtlich vernachlässigt; so übergeht er die Teilnahme der Zuschauer an dem Kampfe und wie Epeios den ausgesetzten Preis fortgeführt und geborgen hat. Man darf überhaupt fragen, ob der Faustkampf in der heroischen Zeit schon eine solche Bedeutung gehabt habe, erwähnt wird er jedenfalls sonst nicht. Auch daß ein Krieger sich dem Zuge nach Troja hat anschließen können, der nur vom Faustkampfe etwas verstand, der Schlacht sich sonst fernhielt (670), ist wohl nicht annehmbar; dazu kommt noch die auffallende Erwähnung der Oidipussage (679).

Der dritte (Ring-) Kampf (700—739) ist auch sehr lebendig erzählt, die Charakteristik der beiden Kämpfer, des starken Aias und des listigen Odysseus, ist vortrefflich, mit einem kleinen Stiche ins Burleske; die spätere Feindschaft wirft hier ihren Schatten voraus oder hat die Veranlassung zu dieser Situation gegeben. Der zweite und dritte Kampf sind in glücklicher Stunde extemporiert, sozusagen eine Momentaufnahme, in den Hauptzügen vortrefflich erfaßt.

Ähnlich verhält es sich mit dem vierten Kampfe, in dem Aias, des Oileus Sohn, Odysseus und Antilochos im Laufen sich messen (740—797), der sich zu einem besonderen Loblied auf Odysseus gestaltet. Der Verfasser erzählt frisch und läßt die Eigenart der drei Kämpfer sich wirkungsvoll voneinander abheben. Hübsch ist auch das Nachspiel des Kampfes und nicht ohne Humor (786), wie geschickt sich Antilochos in eine andere Situation zu finden vermag und, obwohl besiegt, in vollen Ehren abtritt. Dennoch ist dieser Antilochos nicht mehr ganz der des ersten Kampfes. Auch die Bezugnahme auf das innige Verhältnis der Göttin Athene zu Odysseus

(782 f.) weist auf spätere Zeit hin, in der die Odyssee entstand. Die Messung des Wortes für „streiten" (792), wie die Messung und Bildung des Wortes für „Bewohner von Sidon" (743) sind mehr als auffällig.

Sehr tief sinkt die Dichtung in den drei folgenden Kampfspielen herab (798—825, 826—849, 850—883). Das erste behandelt einen Zweikampf (zwischen Diomedes und dem Telamonier Aias), bei dem man mit „hauteinritzendem Erze" (803) dem Gegner „die inneren Teile berühren soll durch die Waffen und dunkles Blut" (805). Hier ist nicht mehr ein gymnastisches Spiel, sondern ein blutiger Kampf in Aussicht genommen. Damit stimmt auch überein, daß die Kämpfer „furchtbaren Blickes" aufeinander zuschreiten (815); es ist dies eine Phrase, welche aus dem Kampfe zwischen Menelaos und Paris (3, 342) entlehnt ist (vgl. auch 816 = 3, 15; 814 = 6, 120; 20, 159). Auch in dem unverständigen Verse 806 stoßen wir auf eine sinnlos entlehnte Wendung; „durch Waffen und durch dunkles Blut" steht richtig in dem nächtlichen Abenteuer (10, 298), bei dem Diomedes und Odysseus über das Leichenfeld „durch Waffen und durch dunkles Blut" schreiten. Es ist ferner nicht gut möglich, daß ein und derselbe Dichter zwei verschiedene Kampfspiele mit demselben Verse beginnt und mit einem gleichen Preise anhebt (798 = 884). Wie sich das aber der Dichter gedacht hat, daß die als Preis ausgesetzte Rüstung des Sarpedon beide Kämpfer tragen sollen, muß ihm überlassen bleiben: von Achilleus kann ein solcher Gedanke nicht kommen. Die Idee eines blutigen Kampfspieles war für den vorliegenden Zweck unverständig. Natürlich darf auch bei dem Kampfe nichts herauskommen, der Dichter bewegt sich darum in lauter Phrasen „Dreimal sprangen sie an und kamen sich hart an die Leiber" (817): was geschah denn bei und nach dem dreimaligen Anspringen? Mehr als komisch ist es, zu hören, daß Aias auf den Schild seines Gegners Diomedes sticht, und dieser ihm „darauf immer nach dem Nacken zielt" (821). Unpassenderweise mischt sich hier bei den von Achilleus veranstalteten Spielen auch das Volk ein

und heißt den Kampf zu beendigen (823). Die gebrauchte Wendung „gleiche Preise zu nehmen" ist wieder sinnlos aus V. 736 entlehnt, und wenn sich der Dichter überhaupt dabei etwas gedacht hat, in anderem Sinne zu verstehen, als sie V. 736 gemeint war. Im Verse 824 ist Achilleus Subjekt, obwohl von ihm in den letzten dreizehn Versen keine Rede war. Die abweichende Deklination des Wortes Sarpedon (800) findet sich nur hier und in unechten Teilen des 12. Gesanges (12, 379 und 392).

Der zweite Kampf (826—849) bringt das Diskuswerfen. Der Achilleus, der ganz im Gegensatze zu seinem sonstigen Verhalten hier nur einen Preis für alle Bewerber aussetzt, ist nicht mehr der Achilleus der Dichtung. Es wird übrigens zugemutet, mit einem eisernen Diskus zu werfen, welcher den Besitzer für fünf Jahre mit Eisen versorgt! Dabei hat man noch folgende Absurdität im Gedanken hinzuzunehmen: „Wie entfernt er auch üppige Fluren hat, er wird fünf Jahre lang nicht nach Eisen in die Stadt zu schicken brauchen!" (832 ff.) Die Schilderung des Kampfes ist armselig, die Charakteristik der einzelnen Würfe wenig gelungen; das Lachen der Achaier bei dem Wurfe des Epeios bleibt unverständlich, wie auch ihr Schreien (874). Es ist auch eine Versündigung an dem großen Telamonier, ihn in eine Gesellschaft mit dem „göttlichen Epeios" (838; 839), dem rohen Gesellen aus dem zweiten Kampfe, und mit dem namenlosen Polypoites zu bringen und unterliegen zu lassen.

Der dritte Kampf schildert das Bogenschießen des Teukros und des Meriones (850—883). Höchst wunderlich in der Auswahl erweisen sich die Preise: zehn Äxte und zehn Halbäxte; jene soll bekommen — gewiß reflektiert! — wer eine an einen Mastbaum mittelst einer Schnur gebundene Taube, diese, wer die Schnur trifft! Dieser, wie ausdrücklich zum Verständnis der absurden Bestimmung zugefügt werden muß, „ist ja der geringere" (858). Ein zufällig gelungenes Kunststück ist hier zur Allgemeinheit erhoben. Das gekünstelte Bogenschießen fällt aus dem großen heroischen Stil heraus. Wer 855 mitten im Verse mit einer direkten Rede ohne jede

darauf hinweisende Einführung begann, steht außerhalb der homerischen Technik (S. 136). Das Bogenschießen selbst ist nicht ungeschickt und in lebendigem Flusse erzählt. Der Verfasser dieses Stückes verfügte über reicheres poetisches Talent als diejenigen, welchen die beiden vorhergegangenen Spiele zugehören.

Der 23. Gesang bringt 39 Reden, von denen Achilleus 22 hält, auch schöne, zum Teil ganz neugeprägte Gleichnisse (z. B. 222 f.; 598 f.; 692 f.; 760 ff.).

Vierundzwanzigſter Geſang.

„Weder ein Tor, noch verblendet, noch frevelhaft iſt ja Achilleus,
Nein, mild ſchonend wird er begegnen dem flehenden Manne."
(157 f.)

Der 24. Geſang liegt uns in ſeinem erſten Teile in ſtark überarbeiteter und erweiterter Geſtalt vor. Erhalten iſt der urſprüngliche Anfang. Nach Beendigung der Kampfſpiele erwacht wieder in Achilleus die Sehnſucht nach dem Freunde (1—6; 7—8 unecht); er findet in der Nacht keine Ruhe: ſo kommt die Morgenröte herauf (9—13). Hier ſetzt die Bearbeitung ein. Zunächſt hat ſie, um für das Gedicht in den einzelnen Partien gleiche Zeitabſchnitte zu gewinnen, aus redaktionellen Rückſichten auch für die Mißhandlung von Hektors Leiche eine feſte Zahl von Tagen eingefügt, wodurch auch das wild-leidenſchaftliche Verhalten des Achilleus noch einen ſtärkeren Ausdruck erhalten ſollte: ſo wurde V. 14, der nach dem Vorausgegangenen nur die oft wiederholte Schleifung Hektors an dem erſten Morgen und Tage erzählen konnte, „indes darauf ſchirrte er an" uſw. abgeändert und die Handlung als eine auch an den folgenden Tagen wiederholte dargeſtellt, „indes ſo oft er angeſchirrt hatte, band er" uſw., worauf Apollon immer wieder zum Schutze der Leiche „alles mit der goldnen Agis umhüllte"; dabei entging dem Redaktor, wie wenig ſinngemäß ſeine Gedankenverbindung wurde: ſind das Anſchirren des Wagens und das Schleifen der Leiche in der Erzählung unmittelbar aufeinander folgende Handlungen, jenes nur Vorbereitung zu dieſem, ſo iſt nach dem neu umgeänderten Satzgefüge das Schleifen ganz ungehörig in innere Abhängigkeit von dem Anſchirren gebracht. Mit dem Verſe 31: „Als

nun aber seitdem der zwölfte Morgen erschienen" fügt der Überarbeiter die Zahl der Tage ein, an denen die Schleifung Hektors stattgefunden hatte, nur stellt er damit ein nicht zu lösendes Problem auf; denn der Anfangspunkt, von dem aus die Rechnung genommen wird, das „seitdem", ist aus dem vorliegenden Zusammenhange selbst nicht zu ersehen (vgl. 1, 493, wo derselbe Vers zu gleichen redaktionellen Zwecken gebraucht wird, S. 149 f.). Fällt die bestimmte Tageszahl aus, so scheidet auch später Auffallendes aus, wie z. B. daß Priamos zwölf Tage nicht gegessen, getrunken, geschlafen hat (vgl. 637 ff. und 601 ff.). Danach wurde auch die Angabe der zwölf Tage in Hermes' Rede eingefügt: ursprünglich schloß sich an das erste Wort des V. 413 „so" das zweite Wort des V. 414 „auch nicht" an. Nach der uns überlieferten Fassung liegt auch widersinnig der Leichnam Hektors „bei dem Schiffe im Zelte" (s. S. 357)! Der Verfasser hatte lediglich die Absicht, an die viele Tage hindurch fortgesetzte Schändung der Leiche die mehr und mehr wachsende Unzufriedenheit der Götter zu knüpfen und so eine Götterversammlung zu begründen; was er machte, war nur eine rohe, seelenlos arbeitende Maschinerie im Gegensatze zu der ursprünglichen Dichtung, die alles in inneren Zusammenhang zu bringen weiß. Wer aus dem Mitleid der Götter mit Hektor den Vorschlag machen konnte, die Leiche zu stehlen, der wußte von göttlichem Walten nichts und verstand nicht jene herrliche Lösung, von der die echte Dichtung zu erzählen weiß. Übrigens rät Zeus von der heimlichen Entwendung der Leiche durch Hermes nur aus dem Grunde ab, weil die Tat bei der Wachsamkeit der Thetis und ihrem beständigen, Tag und Nacht fortgesetzten Weilen in der Nähe ihres Sohnes nicht gelingen würde (72 ff.)! Damit läßt sich jedoch nicht die Mitteilung vereinigen, daß Thetis unten im Meere sich befindet, die sich dort auch schon vorher immer aufgehalten zu haben scheint; denn sie scheut sich, mit ihrem Schmerze aus der Tiefe des Meeres aufzutauchen (90 f.).

Die Reden der Götter Apollon, Here und Zeus zeigen den rohen, täppischen Stil, in welchem die Nachdichter die

Götter sich unterhalten lassen. Wenn Zeus dem Achilleus zürnt, weil er „in rasendem Sinne Hektor behält bei den wölbigen Schiffen und ihn nicht freigibt“ (114 f.), so ist dagegen mit Recht einzuwenden, daß bis jetzt an Achilleus ein Gesuch um Lösung überhaupt noch nicht gerichtet war. Die Unterredung zwischen Thetis und Achilleus ist vollends platt und roh; die Thetis, welche 126 ff. ihrem Sohne sich naht und zu ihm spricht, ist nicht die herrliche Mutter und Göttin, welche wir aus ihrem Zusammensein mit Achilleus im 1., 18. und 19. Gesange kennen; sie ist geschwätzig, feiner Empfindung bar; zum erstenmal findet sie sich auch als „Botin“ eines anderen bei ihrem Sohne ein. Von der merkwürdigen Mahnung V. 130 sei ganz abgesehen; aber die Aufforderung an sich, dem Lebensgenusse sich wieder hinzugeben, steht mit dem eigentlichen Grunde ihrer Sendung in keinem Zusammenhange; der Thetis Rede 128 ff. enthält zwei unvermittelte Teile 128—132 und 133—137. Wie hier die Mutter der echten Liebe für ihren Heldensohn entbehrt, so widerspricht auch durchaus die alsbaldige Bereitwilligkeit des Achilleus, für Geschenke den Leichnam freizugeben, der so innerlichen Haltung, welche Achilleus vorher und später in dieser Frage zeigt.

Der Dichter entlehnt nicht nur gedankenlos Verse aus echten Stellen (131 f. = 16, 852 f.), er verwertet auch ganze Situationen für seine nüchterne Dichtung. Seine Sprache ist weit von der homerischen entfernt; für die feine Begrenzung des Sprachgebrauchs bei gewissen Worten hat er kein Verständnis mehr, z. B. V. 82; V. 43 legt die schon im Altertume versuchte Verbesserung durch Versetzung des Zeichens den offenliegenden Fehler erst recht dar. Wenn Thetis sich ein Gewand anlegt, „ein dunkles, nicht gab es ein schwärzeres Kleid, als dieses war“ (94), so kennzeichnet dies den absonderlichen Geschmack des Nachdichters. Endlich kennt die Dichtung auch ganz neue Sagen, z. B. die Erziehung der Thetis durch Here, die diese auch dem Peleus zuführt (59), und das Urteil des Paris (28 ff.).

Der große Einschub mit der fort und fort stockenden Göttermaschinerie läßt sich nur so erklären, daß man für die

ursprüngliche Dichtung, in der sich alles aus den Charakteren des Priamos und des Achilleus selbst unmittelbar entwickelte, kein wahres Verständnis hatte, es vielmehr vorzog, die Handlung auf Götterveranstaltung zurückzuführen, wodurch den beteiligten Menschen jedes eigene Entschließen, jedes persönliche Leben genommen wurde. Seiner platten Arbeit ist der Interpolator gar nicht inne geworden, denn keinen Anstoß nimmt er daran, daß seine Iris die Botschaft an Priamos mitten in großer Versammlung ausrichtet (161 ff.); hatte wirklich Priamos die Botschaft leibhaftig erfahren, so mußte er sie um so kraftvoller verwerten, um die sehr begreiflichen Bedenken Hekabes zu entkräften, was er nicht tut (218 ff.), ja, wenn er ihr erklären kann, er werde zu Achilleus sich begeben, auch wenn er von dessen Hand fallen sollte, so ist dies ein Gedanke, der mit der ihm durch Iris gewordenen Zusicherung im vollsten Widerspruche steht (224 ff.). Wie konnte ferner Priamos, wenn er schon von der Hilfe des Hermes unterrichtet war, über seine Fahrt zu Achilleus noch im Zweifel sein, wie mußte er nicht in dem ihm später begegnenden Jünglinge den angekündigten Gott ahnen! Die Angst, welche das Erscheinen des Jünglings ihm später bereitet (358 ff.), ist nur mit der Annahme verständlich, daß Priamos vom Eingreifen des Hermes keine Kenntnis hat, worauf auch die ganze weitere Entwicklung hinweist. Nach der ursprünglichen Fassung ergreift Zeus Mitleid, als er den armen Vater unterwegs auf dem schweren Gange zum grimmigsten Feinde sieht (331 ff.); erst da entsendet er liebevoll Hermes. Demgegenüber erkennt man das gefühllose Schaffen des Nachdichters, der die Schönheit des plötzlichen und wunderbaren Eintretens des Gottes nicht empfand, der auch hier wieder der Maschine nicht glaubte entbehren zu können, sondern vorbereiten zu müssen, und was spannen sollte, plump vorweg gab.

V. 191 ff. befiehlt Priamos seinen Söhnen, den Wagen anzuschirren, ohne daß er angibt, was er damit beabsichtigt: bei der auffallenden Kürze der Fassung seines Befehles erfahren wir auch nicht, ob er selbst oder durch einen Diener den Söhnen seinen Auftrag zugehen ließ, auch bleibt jede Antwort

der Söhne aus. V. 248 ff. fordert Priamos nochmals seine Söhne auf, den Wagen ihm anzuschirren; neu tritt hinzu, daß sie die von ihm ausgesuchten Geschenke auf den Wagen legen sollen: es ist also dasselbe zweimal befohlen, in der zweiten Form nur bestimmter und verständiger zum Ausdrucke gebracht. Offenbar gehört der erste Befehl des Priamos (191 f.) dem Nachdichter an, der mit den Versen 189—192 seine Eindichtung von den Götterveranstaltungen mit der echten Dichtung verknüpfen wollte, in der von dem wilden Schmerze des Achilleus und von der Mißhandlung der Leiche des Patroklos die Rede war (24, 1—6, 7—8, 9—19). Die Lage ist ähnlich wie die im 22. Gesange (396 ff.), wo der unglückliche Vater von der Mauer aus zusieht, wie sein geliebter Sohn Hektor von dem wilderregten Achilleus über das Schlachtfeld hingeschleift wird; aufs neue muß Priamos im Eingange des 24. Gesanges eine gleiche Mißhandlung Hektors ansehen: da kommt über ihn der Gedanke, hinauszugehen, um Achilleus zur Auslieferung der Leiche seines Sohnes zu veranlassen: das ist der Inhalt des letzten Gesanges der Dichtung. Der Eingang ist unter der großen von dem Eingreifen der Götter handelnden Einlage eines späteren Dichters verloren gegangen, wie auch im folgenden Spuren des Nachdichters sich finden. So ist die Schilderung, wie Hermes sich die goldenen Sandalen anlegt und seinen Zauberstab ergreift (340—345), ganz ungehörig aus der Odyssee (5, 443—449) herübergenommen; die breitere Ausführung paßte dort sehr gut, hier ist sie für die einfachere Rolle, die Hermes zu übernehmen hat, unwahr. In einer besonders auffallenden Ausstattung darf Hermes, der sich als Myrmidone ausgibt, dem Priamos nicht nahen. Ebenso ist der V. 385 auszuscheiden; das richtige Verständnis der Stelle weist darauf hin, daß Hermes hier eine Kenntnis des Wanderers noch nicht verraten darf. Seine Mahnung endlich, Priamos solle den Achilleus, um sein Gemüt zu erweichen, bei Vater, Mutter und Sohn anflehen, ist, von anderem abgesehen, schon darum anstößig, weil Priamos weder Hekabe noch den Neoptolemos in seiner Rede erwähnt; die beiden Verse

466 und 467 sind nicht ursprünglich (vgl. auch 19, 326 ff., S. 329 f.).

In der ersten Rede des Achilleus sind die Verse 519 bis 521 eine störende Wiederholung aus 203—205; sie schließen sich nicht dem vorausgehenden Verse 518 an und fügen sich überhaupt nicht in den ernsten, tiefen Gedankengang der sonstigen Rede ein. Auch die Verse 561—567 in der zweiten Rede sind späteres Machwerk, schon weil sie einen Hinweis auf die Zusammenkunft mit der Thetis 126 ff. enthalten, welche als zur größeren Eindichtung gehörig nachgewiesen wurde. Der Hauptgrund wird noch dargelegt werden.

Der anderen Verse, welche allgemein, zum großen Teile sogar schon im Altertume als unecht bezeichnet sind, darf hier nicht noch besonders gedacht werden.

Die wiederholten Versicherungen inbetreff der Behandlung von Hektors Leichnam, welche Achilleus dem toten Freunde gelobt (vgl. 20, 848 ff.), verlangen in der Nachdrücklichkeit, mit welcher der Dichter dies erzählt, eine nach dieser oder jener Seite hin abschließende Erfüllung. Vor allem aber ist die Zurückgabe von Hektors Leiche ein notwendiger Bestandteil in der Anlage des Kunstwerkes; sie erst bringt nach der gewaltigen Leidenschaft des Achilleus seinem Gemüte die wohltuende Besänftigung und Beruhigung, indem sie zeigt, wie dem Helden außer der Kraft und Tiefe der Leidenschaft auch die Mäßigung und das Mitleid mit dem Unglücke der anderen eigen ist. Wie uns Achilleus' Charakter erst nach der Freigebung von Hektors Leiche in seinem vollen Umfange bekannt wird, so gewinnen auch im einzelnen jene prachtvoll-leidenschaftlichen Stellen in den letzten Gesängen des Gedichtes, namentlich auch jene Verse im 22. Gesange 345 ff., wo Achilleus das Fleisch des Feindes roh verschlingen zu können wünscht und unbarmherzig die Auslieferung zur Klage und Bestattung an die Eltern verweigert, erst durch den 24. Gesang ihr wahres Verständnis. Anderseits verlangte auch noch die herrliche Gestalt Hektors gebieterisch ihre poetische Verklärung am Schlusse der Dichtung, die durch die Macht der väterlichen Liebe ermöglicht wird.

Wer die beiden großen Szenen des Gesanges, die Ausfahrt des Priamos zu Achilleus und das Gespräch der beiden Männer gedichtet hat, der war ein großer Dichter, welcher Empfindungsgabe und Tiefe des Herzens in reichster Fülle besaß; welch gewinnende Anmut ihn auszeichnete, lehrt uns schon die einzige Gestalt des Hermes, die zu den köstlichsten in der Poesie gehört: das Listig-neckische, Heiter-freundliche, Hilfreich-gütige, welches später die Plastik in der Darstellung dieses Gottes so anmutig ausgeprägt hat, ist hier schon in lieblicher Knospe erblüht. Wenn in diesem Gesange hin und wieder sich Fremdartig-neues findet, so läßt sich dies einmal aus dem eigenartigen Vorgange selbst erklären. Man wird auch mit Recht annehmen können, daß der Dichter in höherem Alter, in dem sein Blick für das Unglück der Menschen, aber auch für die Hilfe der Götter in reicherer Erfahrung geschärft, sein Herz milder, gottergebener geworden war, diesen Gesang hinzugedichtet hat; in die Kenntnis des Dichters vom menschlichem Leide und wieder in seine Versöhnlichkeit und Freundlichkeit gewährt er die tiefsten Einblicke: so ist auch der Mythus von der Niobe gerade hier verständlich. Diesem Gesange nahe liegt schon die Entstehungszeit der Odyssee, die bereits Übereinstimmungen und Anklänge in Fülle bringt. Das neue Thema, das dem Gesange zugrunde lag, hatte neue Gedanken und Situationen im Gefolge; so ist z. B. in der „Ilias" nur hier der Boden zur Darstellung einer gastlichen Einkehr, eines Nachtaufenthaltes, Motive, welche die Odyssee bei dem wechselnden Schauplatze wiederholt behandelt.

Es spricht für das schöne Verhältnis zwischen Priamos und Hekabe, wenn er sie von seinem Vorhaben in Kenntnis setzt und um ihren Rat befragt (194 ff.), und wieder ist es menschlich wahr, wenn Hekabe den Gefährten ihres Alters, ihre letzte Stütze nach Hektor, von dem gefahrvollen Gange zurückzuhalten sucht, Priamos jedoch um so fester bei seinem Plane verharrt aus Liebe zum herrlichen Sohne: „Ich gehe will es mein Schicksal, daß ich den Tod bei den Schiffen der erzumschienten Achaier finde — nun gut! mag sogleich mich erschlagen Achilleus, habe ich den Sohn in die Arme nur

geschlossen und satt mich geklagt" (244 ff.). Diese Liebe für den Sohn, der Schmerz um dessen Verlust erklären hier seine hastige, rauhe Art, welche seine Umgebung, besonders die anderen Kinder erfahren.

Unter gutem Zeichen, welches auch der besorgten Hekabe Hoffnung gewährt, rüstet sich Priamos zur Abfahrt: der Leser wird mit Priamos in ernste Stimmung versetzt, wenn dieser vom Stadttore ab, wohin ihm die gesamte Bevölkerung klagend das Geleit gegeben hatte, allein mit seinem Herolde bei hereinbrechendem Abende das Schlachtfeld betritt, um zu dem Todfeinde seinen Weg zu nehmen: aus solcher Lage heraus empfindet man, wie jetzt erst auch Zeus, von Mitleid erfaßt, auf den Gedanken kommt, dem Priamos als hilfreichen Gefährten den Hermes zu entsenden (334 ff.).

Das Gespräch, das nach dem ersten Entsetzen — ganz begreiflich bei dem allein mit seinen Gedanken durch Feindes Land fahrenden Priamos! — sich zwischen diesem und Hermes in dem Dunkel der Nacht entwickelt, ist unnachahmlich fein begonnen und fortgeführt. Klug und mit schalkhafter Grazie weiß Hermes die Unterhaltung an die unmittelbar vorliegenden Verhältnisse anzuknüpfen und ihm bald durch sein ungezwungenes Lob auf Hektor (384) eine neue und innerliche Wendung zu geben. Wenn dann der dieses freudig vernehmende Vater in die Worte ausbricht: „Wer bist du, Trefflicher, welche Eltern haben dich geboren, der du so Schönes mir von meinem unglücklichen Sohne sprachst!" (387 f.), so hat er sich damit wahrlich nicht nach den Eltern und dem Namen des Fremden erkundigen wollen, es kommt nur in ihm das Überraschende, das Unerklärliche zum Ausdrucke, wie er gerade auf diesem ernsten Wege auf einen Lobredner seines Sohnes stoßen konnte. Der kluge Gott versteht natürlich sofort des Priamos Gedanken und antwortet als rechter Schalk: „Du versuchst mich mit deiner Frage, die doch eigentlich nur dem göttlichen Hektor gilt, woher ich ihn kennen kann" (390), und nun gibt er ihm in prächtiger Breite und ergötzlicher Naivität die wohltuende Auskunft; wie er sodann im weiteren Verlaufe *seine* angenommene Rolle höchst gewandt durchführt und sich

auch aus der Schlinge, die ihm der arglose Priamos mit dem Anerbieten des Bechers stellt, mit bestem Anstande zieht (433), das ist ganz und gar zum Entzücken. Wenn er zu guterletzt sich noch als Gott vorstellt (460 ff.), so geschieht das, um Priamos mit froher Zuversicht auf die Götterhilfe vor seinem unmittelbar bevorstehenden Zusammenkommen mit Achilleus zu erfüllen, und wieder, wenn er es als „ungebührlich" (463 f.) ablehnt, bei Achilleus einzutreten, fürchtet er damit keineswegs „gleichsam ein Verkennen und Aufgeben der eigenen höheren Natur und Würde", er handelt so, weil er weiß, daß bei dem folgenden Gespräche jeder Dritte, selbst ein — Gott überflüssig ist.

Mit wenigen Strichen schildert der Dichter den mächtigen Eindruck, den der plötzlich vor den Knieen des Achilleus liegende, gramgebeugte Alte auf diesen macht, dessen Blicke staunend auf ihn geheftet bleiben (477 ff.). Wie aber der wunderbare Fremde sein Leid zu klagen anhebt, was er verloren und durch wen, wie er sich mit Peleus vergleicht, sich jedoch für viel bemitleidenswerter hält, da übermannt die Rührung den des eigenen alten Vaters in der Heimat gedenkenden Achilleus, aber auch so mischt sich — man erkennt den Dichter der Achilleis! — der Schmerz um den Freund ein: auch er, so jung noch an Jahren, hat des Lebens Weh kennen gelernt und kann an dem Unglücke anderer teilnehmend mitempfinden! Indem er sich so eher wiederfindet als der eigenem Schmerze allein lebende Priamos, sucht er diesen durch den Hinweis auf das allen Menschen verhängte Unglück zu trösten und zu beruhigen: er mahnt, in nutzloser Klage nicht zu weit zu gehen, da — noch Schlimmeres die Götter senden könnten (551). Achilleus hat jetzt schon sich selbst und sein früher so leidenschaftliches Herz bezwungen, indem er zu allgemeiner Betrachtung gelangt, sich selbst in das Allgemeine einschließt: wenn er der eigentlichen Bitte der Lösung von Hektors Leiche noch nicht gedenkt, so ist diese doch gewiß und versteht sich von selbst; auch Priamos hätte des gewiß sein und in Ergebung der baldigen Entwicklung harren sollen!

Doch der in der eigenen Trauer noch ganz aufgehende Vater verlangt allzu leidenschaftlich und ohne volles Verständnis für

Achilleus' augenblicklichen erhabenen Seelenzustand und für die ganze Feierlichkeit des Vorganges aufs schnellste die Auslieferung des Sohnes und — die Herbeischaffung der Leiche, um sie mit eigenen Augen zu schauen. Damit scheint die sich schon zur Lösung neigende, friedliche Stimmung plötzlich durchbrochen zu sein; für einen Augenblick fährt, so hastig, so ungestüm gemahnt und noch größere Leidenschaftlichkeit des väterlichen Jammers an der Leiche des Sohnes fürchtend, Achilleus zu schroffer Zurückweisung und Warnung auf, nicht auch in ihm den alten Schmerz wachzurufen, daß er Zeus' Gebot vergesse und gegen das Gastrecht sich vergehe.

Diese Erwähnung von „Zeus' Gebot" (570) scheint in ganz äußerlicher falscher Auffassung die Veranlassung gewesen zu sein zu jenem Einschub, in dem Thetis „Zeus' Gebot" wegen der Lösung Hektors zur Übermittlung an Achilleus erhält (112 ff.); er zeigt sich auch hier in dieser erregten Szene in den Versen 561—567. Man hat diese nicht nur im Gedanken, sondern auch im Ausdrucke plumpen Verse zu erklären versucht, als sei des Achilleus Stolz dadurch verletzt worden, daß er an die ihm von Zeus durch seine Mutter befohlene und von ihm selbst — wenn auch nur ungern (139 f.) (!) — zugesagte Lösung des Hektor jetzt nochmals von Priamos direkt gemahnt werde, gleichsam als wenn man ihm nicht trauen könnte. Davon kann in diesem Zusammenhange keine Rede sein, denn Priamos hat nirgend in seinem Gespräche mit Achilleus an Zeus' Befehl gemahnt, den er in dieser Szene selbst nicht kennt, so daß diese Gedankenfolge hier völlig unbegründet einsetzt; im Zusammenhange mit dem Vorausgehenden und Nachfolgenden wird sie geradezu unsinnig: „ich weiß auch selbst Hektor zu lösen, von Zeus kam mir eine Botin usw., und ich kenne auch dich, Priamos usw., darum reize mich nicht noch mehr!" Das eigene Wissen und das Kommen der Mutter auf Zeus' Befehl sind hier in keiner logischen Beziehung, mit jenem hat dieses keinen inneren Zusammenhang. In dieser großen Szene stehen zwei Menschenherzen einander gegenüber mit ihren Wünschen, ihren Forderungen, durch keine Befehle Dritter bestimmt; der Gang zu

Achilleus, die Lösung Hektors entstammen ureigenem Willen, gehen nicht auf fremden Befehl zurück. Wie Priamos, von seinem leidenschaftlich bewegten Vaterherzen fortgerissen, in der wunderbaren Stunde nicht versteht, daß sich in Achilleus bei der Betrachtung des allgemeinen Leidens der Menschen die Empfindungen lösen und reinigen von menschlicher Engherzigkeit, wie er der hervorragenden Güte seines Wirtes gegenüber in ungestümem Drängen kurz und energisch die sofortige Herausgabe der Leiche seines Sohnes verlangt, da überwallt die alte stürmische Reizbarkeit den Achilleus, der doch auch so Unersetzbares verloren, der doch trotzdem auch sich angesichts des Feindes und Vaters dessen, welcher ihm diesen Schmerz geschaffen, so sehr bezwungen hat und sich gewillt zeigt, sein persönliches Leid in Gegenwart des fremden Unglücklichen zu vergessen. Ihm selbst stand klar vor Augen die Art, wie und auch wann er den Leichnam freizugeben habe, ohne daß dessen Anblick den gewiß fassungslosen Vater und so auch ihn selbst in neuen schweren Kummer versenke, und wie er diese persönliche Wandlung in seiner Seele nicht beachtet findet, da brechen seine Gedanken in leidenschaftlicher Form, kurz, abgerissen also heraus: „Nicht weiter reize mich jetzt, Alter! — ich weiß das auch selbst! — Darum rege mir nicht noch mehr in Betrübnis mein Gemüt auf, — daß ich mich nicht auch an dir selbst, Alter, vergreife, der du hier Gast bist, und an Zeus' Gebot mich versündige" (560, 568—570). Gerade diese so energische Fassung, mit der Achilleus antwortet, läßt uns einen vollen Blick tun in seine Seele, die durch die rückhaltlose Forderung des Vaters in erregte Aufwallung versetzt war: hellenisch-menschliche und barbarisch-selbstische Eigenart finden hier wohl ihre erste Verkörperung. Noch lodert in ihm die Aufregung fort: so springt er auch nach diesen Worten „wie ein Löwe" aus dem Zelte hinaus, um sich dem Greise zu entziehen und — die schwere Pflicht zu erfüllen. Wie er sich aber bei der Besorgung der Leiche zur Heimgeleitung (582 ff.) bezwingt, wie er mit seinem unsäglichen Schmerze um den Freund dessen Mörder selbst auf die Totenbahre legt, das ist schön und ergreifend. Entsprechend ist es wieder der Freundschaftsliebe,

wenn er ſofort nach vollendeter Tat klagend an den Freund ſich wendet und Verzeihung von ihm erbittet, daß er nun doch mit Hektor ſo ganz anders handele, als er es im erſten Grimme zur Rache des Freundes gelobt hatte.

Jetzt erſt, nachdem das Liebeswerk vollbracht iſt, kehrt Achilleus zu Priamos wieder zurück: jetzt beginnen ſich unter dem herrlichen Walten des Achilleus alle Disharmonien zu löſen; auf dem Boden des gemeinſamen Unglücks erwächſt gegenſeitige feierliche und friedvolle Stimmung. Nun weiß auch Priamos ergeben ſich zu faſſen, ſich zu fügen; jetzt iſt ſogar für ihn der Augenblick gekommen, wo er ſich an dem Eindrucke ſeines Wirtes äſthetiſch zu laben vermag: „Da nun bewunderte Priamos, Dardanos' Sproß, des Peliden herrliche, ſchöne Geſtalt; den Göttern ähnlich erſchien er" (629 f.). Aber auch „Achilleus hing voll Bewunderung an Priamos, Dardanos' Sproß, ſchauend das edle Geſicht und ſeine Rede vernehmend" (631 f.).

Wie dann Achilleus im Verlaufe der Szene in Zartheit und zutätiger Liebe für Priamos und ſein Haus das Geſpräch fortführt und alles für die nächſte Zukunft aufs weiſeſte und ſinnigſte ordnet, wie er zum Schluſſe Priamos die Beſtätigung gibt mit kräftigem Händedrucke: „Gewähret ſoll dir auch dieſes ſein, greiſer Priamos, wie du gebeutſt" (669), das zeigt uns den wahrhaft königlichen, des Gaſtrechts aufs herrlichſte waltenden Mann.

Auch das iſt vom Dichter ſchön geordnet, daß die beiden Männer nicht noch einmal am nächſten Morgen, wenn Priamos mit der Leiche des Sohnes die Heimkehr antritt, zum Abſchiede zuſammenkommen. Wieder greift hier, um dieſes zu vermeiden, göttliche Vermittlung ein; aber durch die natürlich aus den Umſtänden ſelbſt herauswachſende, wohlbegründete Anordnung von Priamos' Lagerſtätte iſt das Erſcheinen des hilfreichen Gottes aufs beſte vorbereitet.

Den in der Morgenröte mit der Leiche heimkehrenden Vater erblickt Kaſſandra, Hektors Schweſter, zuerſt von der hochragenden Burg aus (704 ff.): wohl mag dieſer Augenblick den Keim gelegt haben für die weiterſpinnende Sage, welche

ſpäter Kaſſandra zu einer herannahendes Unglück verkündenden Seherin ausbildete. Von Kaſſandra herbeigerufen, ſtrömt das Volk ſeinem geliebteſten Sohne entgegen: der ſonſt als die Wonne der Stadt und des geſamten Volkes (706) heimkehrte, wird jetzt als Leiche zurückgeführt!

Nach der Klage des Volkes nehmen zum Schluſſe drei Frauen das Wort, um in der allgemeinen Trauer ihren perſönlichen Schmerz zum Ausdrucke zu bringen: Andromache, die am ſchwerſten getroffene, liebende Frau, ſieht ahnend den Fall der Stadt, mit dem kommenden Unglücke der Frauen auch ihr eigenes Geſchick und das des Vaters beraubten Kindes, vor allem beklagt ſie, kein liebendes Wort von ihrem ſterbenden Manne empfangen zu haben, deſſen ſie in den ihr noch vorbehaltenen Tagen und Nächten gedenken könnte; Hekabe, des Helden Mutter, erhebt ſich über ihr perſönliches Leid und findet Troſt in der Zuneigung der Götter, deren ihr Kind ſich noch nach dem Tode habe erfreuen können; Helena, die Fremde, iſt des Dankes voll für alle Liebe, die Hektor ihr im Leben mit ſeinem freundlichen Sinne erwieſen habe: ſo iſt Hektor als der einzige Schirmherr der Stadt, der Freund der Götter, der Held mit dem gütigen Herzen würdig gefeiert.

Aber die Ereigniſſe halten bei dem Geſchicke des Einzelnen, mag es auch noch ſo ſchwer ſein, nicht ſtill; nur in der Erinnerung haftet es und im Liede, durch Dichters Kunſt verklärt: die Wellen der Zeit rauſchen weiter und bringen von Geſchlecht zu Geſchlecht „in ewig wiederholter Geſtalt" den Schmerz und die Freude zu tragen den Menſchen. So war es, ſo wird es ewig ſein: denn

„Unter demſelben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geſchlechter,
Und die Sonne Homers, ſiehe! ſie lächelt auch uns."

Berichtigung.

S.	4	Z.	13	v.	oben	lies	„für“	statt „in“.
S.	7	Z.	7	v.	„	„	„Ilios“	„ „Ilias“.
S.	91	Z.	6	v.	unten	„	„209“	„ „109“.
S.	98	Z.	1	v.	oben	„	„361 f.“	„ „36 f.“
S.	152	Z.	8	v.	unten	„	„Ruhe“	„ „Rede“.
S.	183	Z.	12	v.	„	„	„158“	„ „58“.
S.	262	Z.	12	v.	oben	„	„214“	„ „192 f.“.
S.	274	Z.	4	v.	unten	„	„Okeanos	„ „Okeanis“.

Im Verlage von **Ferdinand Schöningh** in **Paderborn** ist ferner erschienen:

Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles

von

Dr. Adolf Müller,

Professor an der Gelehrtenschule zu Kiel.

Mit dem Kopfe der lateranischen Sophokles-Statue in Lichtdruck.

524 Seiten. gr. 8. Brosch. ℳ 5,60, geb. ℳ 6,60.

Ein ästhetischer Kommentar zu den lyrischen Dichtungen des Horaz.

Essays.

Von

Dr. W. Gebhardi.

2. verbesserte und vielfach umgearbeitete Auflage besorgt von

Dr. A. Scheffler.

344 Seiten. gr. 8. Brosch. ℳ 4,—, geb. ℳ 5,—.

Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Odyssee

von

Jakob Sitzler.

Zweite, verbesserte Auflage.

Mit einer Karte.

265 Seiten. gr. 8. Brosch. ℳ 3,20, geb. ℳ 4,20.

Diese Kommentare führen den Leser in die Schönheiten der behandelten Dichtungen ein und werden sich als geeignete und willkommene Lektüre für **jeden Freund altklassischer Dichtung** erweisen.

Homer, der Erzieher der Griechen.

Ein Beitrag zur Einführung in das Verständnis des erziehlichen Wertes seiner Werke.

Von

Prof. **Dr. L. Adam.**

154 Seiten. gr. 8. ℳ 3,—.

Geschichte des griechischen und römischen Theaters.

(Geschichte des Theaters in seinen Beziehungen zur Entwicklung der dramatischen Dichtkunst, I. Bd.)

Von

Dr. Gustav Körting.

391 Seiten. gr. 8. ℳ 9,—.

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

CANCELLED
MAY 26 1984
MAY 31 1984
1 176 285

Gh 63.929.3
Ein asthetischer Kommentar zu Home
Widener Library
005530859
3 2044 085 130 300